176

24me Année Mars 1937

Cahiers du Sud

POESIE ■ CRITIQUE ■ PHILOSOPHIE ■

SOMMAIRE

PIERRE JEAN JOUVE .... *Matière Céleste*
DANIEL ROPS .... *L'univers désespéré de Franz Kafka*
GABRIEL BERTIN .... *Supplice de la nuit*
ALBERT GLEIZES .... *Le problème de la lumière*

CHRONIQUE

JOE BOUSQUET .... *Le réel révélé*

NOTES — COMPTES-RENDUS

LA POÉSIE : par Léon Gabriel Gros.
LES LIVRES : par Christian Michelfelder, Roger Breuil, Emile Dermenghem, Jean Fourès, Kléber Haedens, Joë Bousquet, Alex Micha, Jacques Béchot.
LETTRE D'AFGHANISTAN : par Renée Frachon.
LETTRE DE MARRAKECH : par Malte Stéphane Lothar.
LETTRE D'EGYPTE : par Arsène Yergath.
LA PEINTURE : *Bonnard*, par Jacques Dalléas.
LA MUSIQUE : *Musique classique enregistrée*, par Gaston Mouren.
Les disques Hot, par Charles Delaunay.
A PARIS : *Les Expositions*, par Germaine Selz.
Les Amis du Journal des Poètes, par P. Hourcade.
A MARSEILLE : *Au Mélodie : Charles le fou chantant*, par Henri Fluchère;
Au Gymnase : par Madeleine Causaert.
A ALGER : *Musée National - Radio Alger.*
ECHOS.

REDACTION ADMINISTRATION : 10, Cours du Vieux Port, MARSEILLE
AGENCE GÉNÉRALE : Librairie JOSÉ CORTI, 6, rue de Clichy, PARIS
France : Le No : 6 fr. Étranger : 7 fr. 50

N° 192. 24me Année. Mars 1937.

Cahiers du Sud

Tome XVI. — 1er Semestre 1937

Matière Céleste

A EDWARD STAEMPFLI

Ce sont des livres nus que je rêve accomplir
A présent sans odeur et sans voix. De funèbres
Amas de grande ville ont épuisé mes nerfs
Mes lunes amoureuses m'ont scandalisé
Des tentations d'ordure font rougir mes chairs
Des plantations de drame et massifs de figures
Des chœurs avec accompagnement de misère
M'ont partagé mille fois et mis à l'ombre,
Ils ont découpé mes forces de péché,
Ma narine a tremblé sur les sexes de sœur
Mais j'ai tué en me sauvant pour trouver l'air
Dans les forêts de gorge mystérieusement,
Et j'aimais le plaisir mais j'ai sacrifié
Le séjour au néant le soleil à l'humide
Par amour d'un baiser désert et plus profond
Dont ma lèvre était folle intérieurement.

ENTRETIEN SANGLANT

Les grands arbres penchés dormaient en lampadaires
Les spermes légers du printemps fleurissaient
En fleurs humides sur l'accotement de terre
Et les ornières rousses n'avaient pas pitié
Pour s'enfuir sur le plan coupable et de travers

La femme avait blessé par profonde tendance
A se punir son doigt plus long de ligne pure
Et jouissait d'une goutte unique de son sang,
L'homme buvait le sang le globe de sang dur
En brandissant pour elle et les frondaisons longues
Bénissaient cet amour, comme le ciel, impur.

21 MARS

Cendre nue du printemps ! Organum du printemps !
Brillement du printemps abandon du printemps
Robe bleue du printemps oiselet du printemps
Piétinement de la terre du printemps.

Tu relèves debout les colonnes des morts
Tu fais jouer l'oiseau dans la robe nue des morts
Tu tiens au bout des branches roses des morts
Les grappes de graines salies dans la mort

Et bienheureux les morts !

Voici la douce pluie qui fait sécher les arbres
Voici les grands enfants abandonnés le soir
Voici le calme de la mort sur les volets
Voici le pas de l'espoir dans l'obscurité
Voici les libérations fraîches du pécheur
Voici les accidents favoris de la liberté
Voici la paix et l'œil noir de velours
Voici le génie dans toutes les herbes aimées
Voici la sûreté de ne jamais mourir jamais
Voici la vraie croix de la sécurité
Voici la certitude infiniment nue de la paix.

ZAUBERFLÖTE

Le soleil magicien debout sur cette ville
Prend le seigneur debout sur le fronton d'ivoire
Un nuage vêtu de signes retentissants
Est colonne et temple et fond dans l'ouragan
A la montagne que le cuivre de la tour
Confond dans la distance, et cathédrale en rêve
Tu es nourrie par les feuilles vertes sensuellement
Quand les châteaux par-dessus les seins de la plus belle
Témoignent souriant des verdures de mort
Pour une musique ou langue universelle.

Pierre Jean JOUVE.

L'Univers désespéré de Franz Kafka

Dans un de ses romans (1), l'écrivain pragois Max Brod met en scène une figure singulière d'homme de lettres. Au milieu de l'aventure de haine et d'amour où se débat le protagoniste du livre, ce personnage semble symboliser la conscience pure, exigeante pour soi, juste pour autrui, et dont la seule présence suffit à donner au moindre geste toute une signification imprévue. « Parler de lui avec les mots du langage courant n'est pas possible. C'était un saint de notre temps, un véritable saint ». Il a cependant vécu comme tout le monde, il a cherché « un travail créateur de valeurs réelles, fût-ce un métier manuel sérieux, bien que son éducation bourgeoise ne l'y ait pas préparé ». Pendant des années « il mène, indépendamment de ses ferveurs spirituelles, une existence tranquille et sûre : pas d'alcool, pas de viandes, aucun excès, chaque soir, cependant, assis à son bureau, il lit ou écrit, il gribouille, comme il dit d'un ton de mépris, jusqu'aux premières lueurs de l'aube. Mais il a beau observer des règles d'hygiène strictes, il lui arrive un jour d'avoir une hémoptysie; à partir de ce moment, il est malade de la poitrine ». Après quelques années de sanatorium, il meurt, la quarantaine à peine dépassée. Et, sur son lit de mort, « son visage reflète un sérieux presque intolérable, une sérénité sans rémission ». Une fois mort, il demeure inoubliable. « Le bonheur de l'avoir connu est un bien précieux. On ne peut continuer à vivre comme auparavant, si on l'a connu. Plus on s'éloigne du jour de sa mort, plus on s'en aperçoit ». Cet homme fascinant

(1) *Le Royaume enchanté de l'amour,* par Max Brod; traduit de l'allemand par M. Metzger; préface de D. de Rougemont; éd. « Je sers ».

était dévoré par une angoisse incoercible, et dont ses livres portaient tous le témoignage. Il lui était advenu de souffrir par une femme, au cours de sa vie, mais, à vrai dire, la cause de sa douleur avait dépassé l'épisode minime qui en avait été l'occasion. Comme pour Kierkegaard, dont il était un lecteur passionné, son mal personnel avait revêtu une signification universelle, métaphysique. « On porte le poids de la faute, disait-il, même lorsqu'on n'a pas succombé à la tentation, et peut-être même à cause de cela ». Une douleur muette semblait l'emprisonner en soi. Il se sentait « au-dessus de l'abîme de 70.000 brasses » et « sa peine était incommunicable, de l'ordre de grandeur de celle dont eut à souffrir le *Frater taciturnus* [Kierkegaard] ». Ainsi sa littérature n'est-elle qu'une mystérieuse incarnation, ou un effort magique et désespéré pour créer l'œuvre avec ce qui détruit l'homme. De la terrible exigence qu'il s'imposait à lui-même, ses livres portent la marque. Comme il n'avait pas atteint à l'accomplissement qu'il rêvait « ses écrits, pauvres échelons qui devaient l'aider à monter vers les âmes, demeuraient pour lui sans valeur. Sans doute avait-il le droit de les mésestimer, mais il était le seul à l'avoir ! Même à l'état de simples essais, ses écrits apportent aux hommes errant dans la nuit le pressentiment du bien supérieur et irremplaçable vers lequel ils tendent... »

Tel est ce personnage, le seul sans doute qui, dans ce roman, nous touche, mais qui, il faut l'avouer, communique à toute l'histoire une simple résonance, une pathétique retenue, infiniment émouvante. Plus émouvant encore quand on sait qu'il ne s'agit point, en fait, d'un héros de roman, mais d'un être qui a vécu, qui a joué dans la vie de Max Brod un rôle décisif et dont le souvenir hante sa mémoire comme ses livres hantent la nôtre, dès l'instant que nous les avons rencontrés. Il s'agit, en effet, de Franz Kafka.

Kafka était né à Prague en 1883. Il appartenait à tout un groupe d'écrivains bohémiens de langue allemande dont la tradition est restée singulièrement vivante dans l'actuelle Tchécoslovaquie. Tous sont plus ou moins marqués par une sorte d'*aura* mystérieuse. qui, brillante jusqu'au clinquant chez un Meyrink, se sublimise jusqu'aux plus purs reflets du divin dans l'œuvre d'un Rilke. Franz Kafka, pragois, resté fidèle

à sa cité quasi toute sa vie, après avoir fait des études de droit et avoir été employé d'assurances, eut le désir de trouver une tâche plus « créatrice », plus réelle; il se fit menuisier, puis jardinier. Mais la passion de la création littéraire se fit chez lui de jour en jour plus exigeante. Il décida de s'installer à Berlin pour accomplir son œuvre. La terrible tuberculose de la gorge qui l'avait déjà atteint ne le lui permit pas. Il mourut au sanatorium de Kierling, près de Vienne, le 3 juin 1924.

De son vivant, il n'avait laissé paraître que quelques courtes pièces de prose : *Le Verdict, La Métamorphose, La Colonie pénitentiaire, Un médecin de campagne, Un Champion de jeûne, Le Chauffeur* (premier chapitre de son roman inachevé *Amerika*). Mais il laissait beaucoup d'autres choses. Ou plutôt il devait laisser. Il avait souvent lu à des amis ou raconté des œuvres auxquelles il travaillait. Après sa mort, on constata qu'une grande partie de ses écrits avaient été brûlés par lui-même, d'énormes cahiers dont il ne restait plus que la couverture. Et un testament littéraire, adressé à Max Brod, donnait à son ami l'ordre de brûler ce qui restait.

Max Brod n'accepta pas d'obéir à ce vœu suprême. Il s'est expliqué sur cette désobéissance : qui donc hésiterait à lui pardonner ? Ces manuscrits qu'il possédait lui-même ou qu'il retrouva après la mort de Kafka, il ne put se résoudre à les faire disparaître. Ainsi furent donnés à notre connaissance *Le Procès, Le château, Amerika,* les nouvelles de *Muraille de Chine,* et il reste encore à publier des nouvelles, des fragments divers, des aphorismes et des pensées, des journaux intimes (qui seront assurément du plus grand intérêt) et une abondante correspondance. En France, nous connaissons de Kafka *Le Procès,* publié en volume par M. Vialatte, une longue nouvelle. *La Métamorphose,* et divers fragments courts qui ont paru, en 1928 et 1929, dans *La Nouvelle Revue Française.* Plusieurs ouvrages sont annoncés depuis quelques années, mais n'ont pas encore été édités.

Il est difficile, en français, de juger de la valeur littéraire de Franz Kafka : tous ceux qui l'ont lu en allemand seront d'accord pour dire que, en dépit de l'effort très loyal tenté par les traducteurs, il est quasi impossible de rendre, dans notre langue, la pureté de

diamant d'un style totalement dépouillé, qui exprime la plus atroce angoisse sans jamais laisser échapper le moindre mot romantique, qui cerne les rêves les plus singuliers d'un trait ténu, impérieux, d'un trait qui ne tremble jamais. On pense, devant cette forme d'art si pure et si glacée, à ces savants travaux chinois où le cristal de roche, la plus magnifique des matières et la plus résistante à l'outil, finit par exprimer la grimace douloureuse d'on ne sait quel gnôme, ou le rêve inhumain de quelque Bodhisâtva.

Ce caractère de son art ne doit cependant pas laisser croire que la technique ait pu, pour lui, être une fin en soi. On a comparé Franz Kafka à certains grands aquafortistes dont la perfection du trait arrive à être la véritable raison d'être ; à ces petits maîtres allemands du quinzième siècle dont nous voyons les dessins au musée de Bâle ; on l'a rapproché, du point de vue de la composition de la nouvelle, des grands nouvellistes fantastiques, Hoffmann et Edgar Poë ; tout cela demeure assez extérieur. Il y a chez lui quelque chose qui dépasse le cadre même de l'art. On se rendra compte, même à travers une traduction, de l'extraordinaire densité de sa prose et des échos qu'elle éveille dans les zones les plus profondes de notre conscience. Mais cette densité ne serait point telle, et ces échos n'existeraient pas s'il ne s'agissait que de jeux de style. Si l'on s'en tient sur le terrain esthétique, Franz Kafka est l'exemple le plus étonnant, avec Marcel Proust (et d'une autre façon James Joyce), d'un artiste qui arrive à constituer son œuvre de ce qui, essentiellement, détruit l'artiste et l'œuvre. A ce titre, son expérience est une des plus significatives de notre époque, où il ne serait pas exagéré de dire qu'un nombre immense d'œuvres d'art ne sont que les procès-verbaux de ces destructions ; sa lucidité redoutable lui a permis d'en prendre totalement conscience, et son art était assez grand pour reconstituer une image, une apparence de cet être irrémédiablement déchiré. Pourtant, une telle expérience n'eût pas été possible si l'artiste n'avait pas eu de racines profondes dans ce qui fait le drame de l'homme. En ce sens, un Kafka va infiniment plus loin qu'un Marcel Proust, dont la signification demeure presque exclusivement psychologique, qu'un James Joyce, qui croit tout élucider en ramenant tout à des mythes et à une

magie verbale. Par l'angoisse même qui l'habitait, angoisse au sens plein du terme *métaphysique,* Franz Kafka a été un des témoins les plus dramatiques et les plus vrais de l'homme moderne, et de son corps à corps avec le néant.

*
* *

Une partie de l'œuvre de Kafka, la première en date, s'inscrit sous des apparences qui peuvent faire commettre à son propos de graves erreurs. Il s'agit, en effet, de récits fantastiques, certains en ont profité pour le rattacher au grand courant du fantastique allemand, d'Hoffmann et de ses récits ingénieusement construits, de toutes les légendes plus ou moins romantiques dont l'imagination germanique a été prodigue. Il y a là, je crois, une erreur. Il n'y a rien de plus éloigné de l'art de Franz Kafka qu'un récit comme le *Golem* de Gustav Meyrink, par exemple. Chez la plupart des conteurs « fantastiques », le mystère s'introduit dans le cadre de la vie courante; il y intervient, non sans y susciter des inquiétudes et des évènements, mais nous demeurons sur un plan qui nous est familier, si déconcertants que soient les êtres et les choses que nous découvrons sur ce plan. Chez Kafka, c'est entièrement différent (et, en ce sens, beaucoup plus proche de certaines œuvres de Rainer Maria Rilke, par exemple des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*). Ce ne sont pas les événements, les personnages, la trame du récit qui déterminent le fantastique : c'est quelque chose d'infiniment plus profond. Les thèmes sont, très souvent, d'une simplicité qui interdit tout intérêt d'intrigue, et d'une fantaisie si déconcertante que l'esprit se refuse à y adhérer. Mais il se produit une mystérieuse transmutation des points de vue fondamentaux qui nous oblige à suivre l'écrivain, à voir comme voient ses personnages. Par exemple, le sujet de la *Métamorphose* est un des plus invraisemblables qui soient.

« Un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une formidable vermine. Il était couché sur le dos, un dos dur comme une cuirasse, et, en levant un peu la tête, il s'aperçut qu'il avait un ventre brun en forme de voûte

divisé par des nervures arquées. La couverture, à peine retenue par le sommet de cet édifice, était près de tomber complètement, et les pattes de Grégoire, pitoyablement minces pour son gros corps, papillotaient devant ses yeux. »

Il n'est sans doute pas possible d'imaginer hypothèse plus radicalement dédaigneuse de ce qu'on appelle depuis M. Bourget, la « crédibilité ». Et cependant une telle donnée, au bout de quelques instants de lecture, nous l'acceptons. De même que, dans la nouvelle intitulée *Bucéphale,* nous acceptons que le nouvel avocat qui gravit l'escalier du Palais de Justice soit un cheval, le propre cheval d'Alexandre. Et de même encore que l'existence de la monstrueuse taupe de la *Construction* ne nous semble pas un instant devoir être mise en doute. (1)

C'est qu'en réalité il s'agit bien moins de *fantastique* que d'une autre attitude d'esprit, que les mystiques et les poètes connaissent bien, et qui fait apparaître, à travers la réalité visible, l'*analogie* secrète. Nous retrouvons ici quelque chose de tout à fait voisin de l'attitude de Rimbaud écrivant : « A chaque être, plusieurs *autres vies* me semblaient dues. Ce monsieur ne sait ce qu'il fait, il est un ange. Cette famille est une nichée de chiens. Devant plusieurs hommes, je causai tout haut un moment d'une de leurs autres vies. » Et encore : « Je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ; les monstres, les mystères. » De même Edgar Allan Poë, si, très souvent, il s'en tient au fantastique extérieur, narratif (par exemple dans le *Scarabée d'or*), dans certains autres de ses contes saisit de près cette autre réalité, par exemple dans cet étonnant *Metzengerstein,* où il nous dit que « un cheval, un chien, un homme même, ne sont que la ressemblance illusoire de ces êtres ».

Ainsi, pour certains visionnaires, par le moyen de l'*analogie* qui seule peut rendre sensible un rapport d'identité inexprimable en termes rationnels, la réalité profonde d'un être se livre en une image. Quand le

(1) Les lecteurs des *Cahiers du Sud* savent se que je veux dire s'ils se souviennent du texte paru ici en mai 1934: *Joséphine la cantatrice et la jungle des souris.*

héros de la *Métamorphose* nous apparaît sous la forme d'un monstrueux cancrelat, n'entendons-nous pas ce que signifie ce symbole quand il s'agit d'un homme qui, toute sa vie, se voue à une tâche automatique, strictement limitée au plan matériel, désespérément vide de tout sens spirituel ? L'homme qui devient insecte et qui cependant demeure lucide dans la répugnante carapace de la bête, c'est l'être qui garde sa clairvoyance au sein de ce processus de mécanisation qu'est l'habitude quotidienne, la fatalité implacable de la vie.

Mais, dans la seconde partie de son œuvre, Franz Kafka a franchi un nouveau stade et a renoncé à cette apparence encore hoffmannesque du fantastique. La donnée va se simplifier davantage, au point de devenir un simple schéma. Par exemple, *Le Procès,* qui est sans doute son œuvre la plus significative, peut être résumée ainsi : un homme est arrêté, sous le poids d'une accusation qu'on ne lui précise pas et que d'ailleurs il n'a même pas envie de faire préciser. Malgré cette menace suspendue au-dessus de sa tête, il vit, comme tout le monde. Et puis, un jour, il est condamné, il est exécuté ; et c'est tout. Il est à peine besoin de souligner qu'ici nous sommes en face du plus simple et à la fois du plus grandiose des symboles. De même, dans *Amerika,* le sujet (résumé par Max Brod) est celui-ci : « Un jeune écolier, Karl, doit, à la suite d'une mésaventure, quitter la maison paternelle et l'Europe. Sans ressources, ne pouvant compter sur personne, hormis soi-même, il apprend à connaître le New-York des gens riches et celui des prolétaires, mène une existence de vagabond, devient garçon d'ascenseur dans un grand hôtel, valet chez des maîtres douteux, et arrive néanmoins à faire son chemin dans la vie, grâce à son honnêteté à toute épreuve ».

De tels résumés trahissent entièrement l'effort de l'écrivain. Car s'ils restituent le plus simpliste des schèmes, ils laissent tout à fait inexpliquée la méthode par laquelle, sur une trame aussi banale, Kafka arrive à tisser l'étoffe de la vie même, avec toute son angoisse, son irrécusable valeur et son néant. Pourquoi *Le Procès* est-il ce que nous venons de dire et en même temps le témoignage de la destinée humaine ? Pourquoi *Amerika* nous fait-elle comprendre

jusqu'au plus profond de nous le drame de notre solitude irrémissible ? C'est là qu'est l'art de Franz Kafka, qui, des événements les plus menus, des détails les plus humbles de l'existence quotidienne, fait surgir on ne sait quoi d'incantatoire, de menaçant et de grandiose. Mais, d'un tel art, comme de tous les arts authentiquement créateurs, la critique ne saisit, en fin de compte, que l'extérieur, et laisse inexpliqué le processus démiurgique. Une imitation rendra mieux compréhensible cet art.

Voici un très court récit, dont le sens n'est pas sans analogie avec *Le Procès.*

DEVANT LA LOI

Devant la loi se dresse le gardien de la porte. Un homme de la campagne se présente et demande à entrer dans la loi. Mais le gardien dit que pour l'instant il ne peut pas lui accorder l'entrée. L'homme réfléchit, puis demande s'il lui sera permis d'entrer plus tard. « C'est possible, dit le gardien, mais pas maintenant ». Le gardien s'efface devant la porte, ouverte comme toujours, et l'homme se baisse pour regarder à l'intérieur. Le gardien s'en aperçoit, et rit. « Si cela t'attire tellement, dit-il, essaie donc d'entrer malgré ma défense. Mais retiens ceci : je suis puissant. Et je ne suis que le dernier des gardiens. Devant chaque salle il y a des gardiens de plus en plus puissants, je ne puis même pas supporter l'aspect du troisième après moi ». L'homme de la campagne ne s'attendait pas à de telles difficultés; la loi ne doit-elle pas être accessible à tous et toujours, mais comme il regarde maintenant de plus près le gardien dans son manteau de fourrure, avec son nez pointu, sa barbe de Tartare longue et maigre et noire, il en arrive à préférer d'attendre, jusqu'à ce qu'on lui accorde la permission d'entrer. Le gardien lui donne un tabouret et le fait asseoir auprès de la porte, un peu à l'écart. Là, il reste assis des jours, des années. Il fait de nombreuses tentatives pour être admis à l'intérieur, et fatigue le gardien par ses prières. Parfois le gardien fait subir à l'homme de petits interrogatoires, il le questionne sur sa patrie et sur beaucoup d'autres choses, mais ce sont là questions posées avec indifférence, à la manière des grands seigneurs. Et il finit par lui répéter qu'il

ne peut pas encore le faire entrer. L'homme, qui pour le voyage s'était bien équipé, emploie tous les moyens, si coûteux soient-ils, pour corrompre le gardien. Celui-ci accepte tout, c'est vrai, mais il ajoute : « J'accepte seulement afin que tu sois persuadé que tu n'as rien omis ». Des années et des années durant, l'homme observe le gardien presque sans interruption. Il oublie les autres gardiens. Le premier lui semble être le seul obstacle. Les premières années, il maudit sa malchance sans égard et à haute voix. Plus tard, se faisant vieux, il se borne à grommeler entre les dents. Il devient enfantin et, comme, à force d'examiner le gardien pendant des années, il a fini par connaître même les puces de sa fourrure, il prie les puces de lui venir en aide et de changer l'humeur du gardien; enfin sa vue faiblit et il ne sait vraiment pas s'il fait plus sombre autour de lui ou si ses yeux le trompent. Mais il reconnaît bien maintenant dans l'obscurité une glorieuse lueur qui jaillit éternellement de la porte de la loi. A présent il n'a plus longtemps à vivre. Avant sa mort, toutes les expériences de tant d'années, accumulées dans sa tête, vont aboutir à une question que jusqu'alors il n'a pas encore posée au gardien. Il lui fait signe, parce qu'il ne peut plus redresser son corps roidi. Le gardien de la porte doit se pencher bien bas, car la différence de taille s'est modifiée à l'entier désavantage de l'homme de la campagne. « Que veux-tu donc savoir encore ? demande le gardien. Tu es insatiable. — Si chacun aspire à la loi, dit l'homme, comment se fait-il que, durant toutes ces années, personne autre que moi n'ait demandé à entrer ? » Le gardien de la porte, sentant venir la fin de l'homme. lui rugit à l'oreille, pour mieux atteindre son tympan presque inerte : « Ici nul autre que toi ne pouvait pénétrer, car cette entrée n'était faite que pour toi. Maintenant je m'en vais et je ferme la porte ».

Ce fragment donne assez exactement le ton, inimitable, de Kafka. Ce sont là les mots de tous les jours. Il n'y a même pas ce qu'on appelle des effets de style. Une pure, une poignante simplicité domine tout le morceau, comme elle domine toute l'œuvre de l'écrivain. C'est de l'accumulation des précisions humbles et journalières que naît cette hallucination qui est proprement celle de l'homme quand il se trouve

placé en face de sa destinée et du tragique que contient chaque instant de la vie, — qui, dit le classique, « est un pas vers la mort ». Si jamais un art a mérité d'être qualifié de la fameuse expression barrésienne, « mystère en pleine lumière », c'est bien celui-là.

C'était d'ailleurs bien ainsi que Franz Kafka lui-même se représentait son dessein. « Notre art, a-t-il écrit, c'est l'aveuglement par la vérité. Seule la clarté sur le visage qui se crispe et qui recule est vraie, le reste est mensonge ». Nous avons parfois l'impression, — et de telles impressions sont si strictement personnelles qu'il est presque impossible de les faire comprendre à autrui s'il n'y a pas, entre lui et nous, un accord fondamental, une sorte de mystérieuse correspondance d'âme, — que certains paysages, certains visages, certains objets, et moins encore, tel reflet sur une eau, sur une table, tel coin de ciel, sont pour nous absolument chargés de sens et correspondent à ce qu'il y a de plus secret dans notre destinée. C'est peut-être ce que nous cherchons sur les portraits de personnages morts depuis longtemps, qui n'ont pour ainsi dire plus de nom, et dont le regard cependant s'accroche encore au nôtre et demeure en nous inoubliable. Ainsi ne passé-je jamais sans une gêne terrible dans cette grande galerie qui, à Florence, rejoint les Offices aux jardins Boboli en franchissant l'Arno à l'étage supérieur du vieux pont et qui, d'un bout à l'autre, est toute emplie de centaines, peut-être de milliers de portraits.

L'art de Kafka me donne une sensation toute semblable. Dans son essai si juste et si intelligent, *Les abeilles d'Aristée,* M. Wladimir Weidlé a écrit : « En lisant Kafka on a constamment l'impression d'assister à un concert où le pianiste joue de l'air le plus naturel du monde sur un piano muet ou d'entendre une conversation très animée, où, à un moment donné on remarque tout à coup que les lèvres des interlocuteurs ne bougent pas et qu'à la place des yeux ils n'ont que des noirceurs béantes. Seraient-ils des spectres, ces personnages, comme ceux de Strindberg ? Mais les spectres de Strindberg n'étaient encore que des humains vidés, en quelque sorte, de leur contenu ; les héros de Kafka, s'ils sont des spectres, sont doués de la lucidité la plus terrible, la plus singulière. On dirait que, sans cesse, ils crèvent l'écran

de la réalité, viennent nous en montrer l'inanité définitive, puis retournent dans le monde où ils se meuvent, où nous n'avons pas accès, parce que nous sommes encore vivants.

Un tel art, qui tend avec une force si surhumaine à saisir l'insaisissable, se heurte à la difficulté fondamentale, la difficultés des mystiques, celle contre laquelle s'est heurté un Rimbaud : d'arriver à rendre sensible, pour des hommes de chair et de vie, ce qui, dans son essence, dépasse la vie. Car j'aurais donné de Kafka une interprétation complètement fausse en laissant croire que les symboles auxquels j'ai fait allusion en résumant ses livres soient formulés, qu'ils soient même l'essentiel. En réalité, l'écrivain nous conduit dans une approche de plus en plus anxieuse du symbole. A mesure que nous découvrons sa pensée, nous sentons plus impérieux, en nous, le désir de comprendre ce que ce symbole veut dire, parce que nous devinons qu'il répond, pour notre conscience, à quelque chose d'irremplaçable. Mais en même temps ce symbole recule, et nous ne pouvons pas le saisir entièrement. La loi, trouver la loi, et ne jamais comprendre tout à fait la loi ! Le monde de Kafka est un univers de l'absurde, à travers lequel l'intelligence humaine tâtonne et, en fin de compte, ne peut conduire qu'au désespoir. L'art, maïeutique de ce désespoir, n'est que le plus vain des truchements, puisqu'il ne peut aboutir à rien qu'à nous doter d'incertitudes nouvelles. La recherche sans fin des certitudes, à travers la vie comme à travers la mort, n'a mené Franz Kafka qu'au bord des abîmes du néant. C'est comme une conclusion toute naturelle à cette « chasse spirituelle » (comme eût dit Rimbaud) qu'il faut entendre l'ordre qu'il laissa en mourant de détruire toute son œuvre. Un tel art peut nous paraître, à nous, emprunter sa grandeur à ce qui le détruit même ; pour l'artiste, il n'est qu'un échec, au regard de ce qu'il a voulu entreprendre.

Ce n'est cependant pas sur le seul plan esthétique qu'il convient de nous placer pour comprendre ce qui, dans cette littérature de Kafka, nous cause, il faut bien l'avouer, une gêne si étonnante. Ce n'est pas seulement parce que, comme on l'a dit, il ouvre une fissure dans le monde réel, parce qu'il participe à une quatrième dimension, qu'il nous fascine. Nous avons

le sentiment qu'il nous touche dans une partie de notre être où nous aimons garder nos secrètes connivences. Ce Juif de Prague, nourri de Talmud, hanté par la recherche et le désespoir de la loi, influencé profondément ensuite par la philosophie du grand danois Sören Kierkegaard, nous livre dirions-nous, un des symboles les plus justes et les plus émouvants de l'homme moderne, en proie à Dieu et ignorant de Dieu tout ensemble. Voyons comment.

Son œuvre tout entière est dominée par le thème du jugement, de la condamnation, de l'acquittement. Il suffit de considérer les titres de ses livres pour s'en convaincre, et le bref passage que nous avons cité en est encore une preuve. Cela est si vrai que, voulant mettre en scène son ami Kafka, Max Brod, dans le roman auquel j'ai fait allusion a retrouvé spontanément un thème « kafkien » : le livre débute sur un navire, au moment d'un exercice de sauvetage, c'est-à-dire à l'instant où semble peser sur tous les passagers un danger absurde, auquel il leur faut faire face, et où l'appel nominatif de chacun par un officier du bord va ressembler peu ou prou à une sorte de jugement dernier. Dans l'univers de Franz Kafka, chaque homme est soumis à un verdict, il est en puissance de châtiment, par le simple fait qu'il vit, qu'il doit mourir. Mais, ce jugement, pouvons-nous du moins le faire bienveillant pour nous ? Peut-on être acquitté ?

Ici répond le désespoir de Kafka :

Les juges subalternes, dit-il dans le « Procès », *n'ont pas le droit de prononcer d'acquittement définitif; ce droit n'appartient qu'au tribunal suprême, que nous ne pouvons toucher, ni vous, ni moi, ni personne. Ce qui s'y passe, nous n'en savons rien, et d'ailleurs, entre parenthèses, nous ne voulons pas le savoir. Les juges que nous cherchons à mettre dans notre jeu n'ont pas le grand droit de laver l'inculpé d'une accusation, ils n'ont que celui de l'en délivrer. C'est-à-dire que ce mode d'acquittement vous soustrait provisoirement à l'accusation, mais sans l'empêcher de rester suspendue sur vous avec toutes les conséquences que cela peut entrainer s'il intervient un ordre supérieur,* [...] *Pour un acquittement réel, toutes les pièces du procès doivent se trouver anéanties, elles disparaissent totalement, on détruit tout, non seulement l'accusa-*

tion, mais encore les pièces du procès et jusqu'au texte de l'acquittement, rien ne subsiste. Il en va autrement dans le cas de l'acquittement apparent. L'acte qui le statue n'introduit dans le procès aucune autre modification que celle d'enrichir les dossiers du certificat d'innocence, du texte de l'acquittement et de ses considérants. A tous autres égards, la procédure se poursuit. [...] A voir la situation du dehors, on peut parfois s'imaginer que tout est oublié depuis longtemps, que les papiers sont perdus et l'acquittement complet, mais les initiés savent bien que non. Il n'y a pas de papier qui se perde, et la justice n'oublie jamais.

Telle est donc la condition humaine, à laquelle nul ne peut échapper ; chacun de nous est enfermé en lui-même, soumis à une responsabilité qu'il peut feindre d'oublier, mais que d'autres, un Autre, n'oublieront pas pour lui. Ainsi sur tout l'Univers de Kafka pèse une atmosphère d'horreur, bien voisine de celle que nous connaissons chez un Rimbaud, un Strindberg, un Novalis, un Hölderlin, et aussi bien chez des peintres comme un Civetta, un Bruegel le Vieux, un Van der Goes, un Jerome Bosch, comme certains Dürer. (1) Et, au fond, la vision claire de cette captivité irrémissible de l'homme, d'autres l'ont eue. Ce qui est plus original encore, c'est la réponse que Franz Kafka a donnée à cette interogation dramatique.

Car, à cette question, certains ont essayé de répondre par une négation. Nier la condition de l'homme, passer au-delà. C'est ce qu'ont tenté de faire, à la suite de Rimbaud et de Lautréamont (et par des méthodes infiniment plus rudimentaires) les surréalistes. Echapper à l'homme,, au réel, c'est une façon de s'évader Depuis que la pression du monde sans âme s'est faite plus lourde sur l'homme moderne,, nous avons connu, dans nos lettres, bon nombre de ces tentatives d'évasion, dont quelques-unes bien simplistes. Chez Kafka, rien de tel. Cette âme qu'a dominée la passion de l'absolu, était vraiment un fils spirituel de Kierkegaard, qui, jusqu'au cœur de la pire angoisse, accepte la condition humaine et tire de sa souffrance l'élément fondamental de sa grandeur (1)

---

(1) Parmi nos contemporains un Picabia se situe dans cette lignée.

De même rien n'est plus faux, comme certaine interprétateurs l'ont proposé, de voir en Franz Kafka une sorte de fou lucide, qui aurait tiré de sa folie une orchestration magnifique, une manière de symbolique cristalline. Ou alors il faut admettre que les seuls raisonnables sont ceux qui vivent la vie sans se préoccuper le moins du monde de lui découvrir un sens et qui, sans le savoir, sont emprisonnés dans la carapace dégoûtante de leurs routines et de leurs complicités, à la façon du monstrueux cafard de la *Métamorphose*. Non, Kafka n'est pas un fou : mais sa recherche se situe sur un plan où les hommes n'ont guère envie de se placer d'ordinaire, sans doute par peur de s'y trouver une bonne fois.

Pour comprendre le jugement, ce qu'il faudrait, c'est connaitre la loi. Mais connait-on la loi ? Ici Kafka répond, dans chacun de ses livres, on pourrait dire dans le moindre de ses fragments. Il répond par une négation. Qu'il nous parle du *Château*, le château de Prague, devenu le symbole des réalités inaccessibles auxquelles l'homme, malgré tous ses efforts, ne saurait jamais parvenir ; qu'il analyse, dans les *Investigations d'un chien* l'inanité de toute connaissance ; la réponse sera toujours la même. L'homme ne connaît pas la loi, il ne peut pas entendre le mot. Il se heurtera contre sa propre image, contre le miroir qui la lui réfléchit. Il est prisonnier : s'il est lucide, comme le malheureux héros de la *Métamorphose*, il en souffre davantage, mais, conscient ou non, il est toujours enfermé. Ou alors, s'il veut essayer de s'évader cela ne peut être que par une destruction anticipée de ce qui fait son être véritable, comme l'épouvantable protagoniste de la *Construction*, une bête monstrueuse, une sorte de taupe, qui décide de quitter la terre des hommes, de s'enfoncer dans un terrier profond, et là d'y vivre, non plus comme un être vraiment vivant, mais à la façon d'une larve, d'une série de petites routines, de petites minuties, de tout un ensemble infect d'habitudes bestiales.

Voilà ce qui fait la grandeur particulière de Kafka. Il sait que l'homme est prisonnier, qu'il n'échappe pas à son destin. Il en a une conscience si aiguë que sa vie en est, en quelque sorte, inhibée. Ce très court passage suivant donne bien l'impression de cette fatalité :

LE PLUS PROCHE VILLAGE

Mon grand-père avait coutume de dire : « La vie est étonnamment brève. Dans mon souvenir elle se ramasse aujourd'hui sur elle-même si serrée que je comprends à peine qu'un jeune homme puisse se décider à partir à cheval pour le plus proche village sans craindre que — tout accident écarté — une existence ordinaire et se déroulant sans heurts ne soit de beaucoup insuffisante, même pour cette promenade. »

Mais c'est précisément cette fatalité qu'il accepte. Puisqu'il n'y a pas moyen d'y échapper, puisque l'intelligence ne peut même pas pénétrer le sens de l'absurde équilibre des forces qui nous tiennent, il n'y a qu'à céder, plier la tête, s'en remettre.

Ne soyez pas si entêté; on n'a pas d'arme contre cette justice, on est obligé d'avouer. Avouez donc à la première occasion, ce n'est qu'ensuite que vous pourrez essayer de vous échapper, ensuite seulement; et, même alors, vous ne réussirez que si quelqu'un vous vient en aide...

S'en remettre, donc, mais à qui ?

Il est impossible de n'être pas sensible à la sorte de mystérieux appel qui retentit dans de nombreuses phrases, analogues à celles que nous venons de lire. Il est hors de doute qu'il y a eu chez Franz Kafka une attente, l'attente d'un médiateur, d'une force infinie, surhumaine, qui serait capable de donner aux hommes la réponse aux terribles questions de la vie. On dirait presque une attente sacramentelle. L'homme de Kafka est un *prévenu libre,* suivant la forte expression de M. Bernard Groethuysen. C'est une intolérable condition. Il aspire à un jugement, à une loi formulée qui lui permettrait de savoir exactement où il en est. Les personnages de Kafka sont, en un sens, *par-delà le bien et le mal,* parce que, pour eux, tout se résout dans une tentative de clairvoyance qui ne permet pas de poser le problème comme il conviendrait qu'il le fût. Le jugement, c'est-à-dire l'affirmation du bien et du mal, c'est un repos, c'est le plus sensible des repos. Au-delà d'une certaine frontière, il y a le mal, il y a l'abime, il y a la nuit qui n'a pas de fin et l'existence

qui n'a point de paix. Et, de l'autre côté, il y a l'amour, la douceur et l'abandon.

M. Bernard Groethuysen, d'un point de vue absolument opposé au mien, est arrivé à une conclusion toute semblable, dans la préface qu'il a donnée à la version française du Procès. « L'homme a inventé les péchés pour se délivrer de ses angoisses. Il fallait qu'il en trouvât de toute sortes, de grands et de petits, et qu'il en dressât la liste, pour pouvoir y faire son choix. Car il ne pouvait durer dans la culpabilité. Ainsi il se fit un code. Ce fut son réveil ».

De telles phrases définissent avec exactitude le point où s'arrête l'expérience de Kafka, et en quoi sa solitude, son désespoir, s'ils sont doués d'une incontestable grandeur, nous laissent cependant au seuil de la réponse, ou plutôt ne la formulent qu'*à contrario*.

Mais ce n'est plus à nous qu'il appartient de la demander à ce visage aux yeux clos, à cette « sérénité sans rémission ».

DANIEL-ROPS.

Supplices de la Nuit

A Louis Ducreux

C'est à la place Sébastopol, vaste et solitaire, qu'avaient lieu autrefois les exécutions capitales. S'il faut en croire une légende, on trouvait toujours depuis ce temps-là un indice marquant l'endroit où se dressait la guillotine. Ce signe variait selon l'époque disait-on. Tantôt c'étaient quelque branchage en forme de croix, un caillou blanc et poli, une lame de couteau... Enfant, lorsque je traversais la place en donnant la main à ma grand-mère, je ne manquais pas de rechercher anxieusement ce point de repère. S'il m'arrivait d'hésiter entre plusieurs signes, j'avais recours à mon intuition pour atteindre une certitude. Mon choix se fixait sur l'objet qui me paraissait posséder une signification particulière au dessous de son apparence anodine. Je voyais le geste du mystérieux zélateur qui l'avait déposé là, avec la pieuse intention de perpétuer le souvenir de la guillotine à la seule adresse de quelques uns ayant tout à redouter de la justice.

Un dimanche de Juin, alors que ma grand-mère m'avait laissé seul instant pour converser avec une vieille dame qu'elle venait de rencontrer, je fus surpris en apercevant à l'endroit du signe habituel, une installation assez importante. C'était une sorte de théâtre en plein vent : une barrière encadrait sur trois côtés l'emplacement réservé aux spectateurs. Au fond de ce carré contenant une vingtaine de bancs, s'élevait une scène ornée de tentures rouges et surmontée d'un fronton d'où se détachait en lettres capitales sur un cartouche ce nom étrange : *Horitz*, que je pris aussitôt pour celui d'un magicien car il se trouvait au-dessous de l'effigie d'un démon cornu, au regard blanc, qui tenait une fourche parmi des flammes ascendantes. Une roulotte paisible était accotée contre

la scène avec laquelle elle communiquait. Je remarquais les rideaux fins de ses fenêtres, des rideaux évoquant la résignation et l'hiver ; et derrière la porte entr'ouverte où l'on accédait par un escabeau branlant, j'aperçus l'ameublement en réduction d'une salle à manger bourgeoise voisinant avec des ustensiles de ménage et une cuisinière d'un système perfectionné, blanche et rehaussée de nickel étincelant.

Tout était prêt déjà pour la représentation du soir. Une profonde indifférence régnait autour de ce théâtre n'attirant à cette heure de l'après-midi, que la curiosité de quelques enfants désœuvrés. Les platanes balançaient d'un air ennuyé, leurs cîmes lumineuses, au-dessus de cette installation éphémère qui dissimulait sous son faste ridicule, je ne sais quoi de désespéré et de plaintif. Soudain, un homme très petit, habillé de blanc, apparut sur le seuil de la roulotte. Il jeta un regard circulaire puis lentement descendit les degrés de l'escabeau. Très digne il fit quelques pas sur la place et se retourna pour considérer le théâtre. Son visage décoloré avait une expression finement mélancolique. Il resta un long moment immobile, comme s'il contemplait des choses très lointaines. Puis il rentra dans la roulotte de la même façon qu'il en était sorti. C'est au moment où disparut ce singulier personnage — assurément Horitz le magicien — que je découvris, posé vers la gauche de la scène, un tableau noir sur lequel une main malhabile avait tracé une annonce à la craie. On lisait : « Ce soir à neuf heures, grande représentation ». Et au-dessous : « donnée par le célèbre professeur Horitz (surnommé : l'homme du mystère), qui présentera à l'honorable société l'attraction la plus sensationnelle de l'époque, contrôlée par la faculté de médecine de Bordeaux : Le décapité vivant ! »

Je serais resté indéfiniment devant cette affiche si ma grand-mère, qui était venue me retrouver, ne m'avait pressé de partir. Je m'en allai à regret. Tout en suivant avec elle une étroite traverse bordée de villas. Je pensais qu'il était inutile de demander qu'on me conduisît à la séance du magicien. Mes parents auraient sûrement objecté qu'un enfant de mon âge devait se coucher tôt et que les représentations données par des saltimbanques n'étaient pas faites pour lui, surtout lorsqu'elles comportaient des scènes susceptibles

de l'effrayer. D'ailleurs, je reconnaissais au fond de moi-même la validité des raisons que je leur attribuais. J'aurais probablement refusé d'assister à ce spectacle qui m'attirait mais dont la réalité m'aurait rempli d'épouvante, si l'on m'avait proposé de m'y emmener. En gardant le silence j'étais sûr de ne courir aucun danger et de pouvoir conserver en toute sécurité, la nostalgie d'une scène que mon imagination caressait peureusement.

Contrairement à mes craintes, aucune image ne me hanta lorsque je fus dans mon lit. A peine si j'aperçus le théâtre du magicien qui se dressait dans une contrée inconnue et dépassait une multitude de platanes pas plus hauts que des vignes, immobilisés par une trop grande lumière. Puis, peu à peu, cette vision s'atténua, tout devint lourdement noir, et je me sentis descendre très lentement au fond d'un lac où l'on respirait mieux que sur la terre.

Je me réveillai dans le corps d'un adolescent. La nuit était dense. Je distinguai devant mon lit la haute silhouette de Mme Favetier, la femme de ménage que mes parents avaient à leur service depuis de nombreuses années. Je ne m'étonnai point de sa présence La seule chose qui me surprit, c'était cette transformation si rapide de mon être. Mon esprit possédait la même essence, mais je sentais qu'il était devenu plus vigoureux et plus hardi. Mes yeux tentaient sans crainte de percer les mystères qui m'environnaient. Mme Favetier se tenait toujours devant mon lit sans prononcer une parole. Elle se détachait au milieu des ténèbres comme si elle eut été recouverte de cendres. Je me dressai sur mon séant pour mieux la regarder. Cette femme, d'un âge avancé lorsqu'elle rentra chez nous, paraissait ne plus dépendre du temps. Elle restait vieille et ruinée sans que rien ne vint plus s'ajouter à sa décrépitude. « Que viens-tu faire ici, cette nuit ? » lui dis-je d'un ton très calme. Sa réponse se fit attendre. Je compris qu'elle se formait dans le silence.

— « Marcel, prononça doucement Mme Favetier, te « voilà grand et fort. Tes parents dorment. Si tu les « voyais, tu les reconnaitrais à peine. Je ne parle pas « de ta grand-mère qui est morte depuis je ne sais « combien de jours ou d'années. Te souviens-tu de ce « dimanche où vous avez traversé tous deux la place « Sébastopol. Le magicien Horitz devait donner ce

« soir-là une représentation qui se terminait par la
« scène du décapité vivant. Tu étais arrêté devant son
« théâtre. Je t'observais de ma fenêtre, car j'habite
« dans une des maisons qui donnent sur la place, et de
« loin je compris que tu avais peur. Tu savais vague-
« ment à l'époque que j'avais eu de grands ennuis à
« cause de mon fils Paul : Oh! il n'était pas mau-
« vais, moi, sa mère, je peux le dire. Seulement, les
« fréquentations... Il en faut si peu pour détourner
« un jeune homme. Tout le monde le plaignait le
« jour où la police vint l'arrêter à la maison. Les voi-
« sines me disaient : « Ne vous tourmentez pas Mme
« Favetier, vous verrez qu'on le relâchera. » Mais on
« l'a condamné quand même. Personne n'a pris sa
« défense au tribunal. On me permettait de le voir de
« temps en temps. Tous les dimanche, je lui appor-
« tais quelques douceurs à la prison. Ça lui faisait
« plaisir et il m'en montrait beaucoup de reconnais-
« sance. Il ne cessait de me répéter : « Tu verras, Ma-
« man, quand je serais libre... » Il en faisait des pro-
« jets ! Pourtant, je ne l'ai vu qu'une fois, quand il
« a eu fini sa peine. Je ne le reconnaissais presque
« plus. On me l'avait bien changé. Je crois qu'il n'a
« plus osé revenir à la maison à cause des voisins. Au
« fond, il était d'un caractère très fier. Longtemps je
« l'ai recherché... Je pense qu'il a refait sa vie ail-
« leurs. J'ai connu pas mal de ses camarades et en les
« fréquentant, je me suis habituée peu à peu à un
« autre monde. Il contient des gens qui vivent dans
« leur secret. Ils aiment le silence. Le mal qu'ils ont
« pu commettre existe toujours en dehors d'eux-mê-
« mes. Ils s'en éloignent le plus possible, et c'est sou-
« vent dans leur fuite qu'ils se laissent prendre. Ils
« n'abandonnent jamais leurs amis malheureux, et
« même lorsqu'ils ne peuvent rien tenter pour les se-
« courir, ils les accompagnent à distance, les suivent
« du regard, et assistent sans défaillance à leur châ-
« timent en signe de fidélité, comme s'ils rendaient
« les derniers honneurs à l'un de leurs héros.

« Je suis venue te chercher cette nuit. Il y a trois
« exécutions capitales à la place Sébastopol. On l'igno-
« re généralement, mais tous nos amis ont été pré-
« venus par l'homme à la casquette noire qui marque
« chaque jour, depuis sa jeunesse, l'endroit où se
« dressait et où se dressera encore, dans quelques

« heures, la guillotine. Je sais que ce spectacle te
« hante depuis longtemps, et puisque maintenant tu
« es délivré de la peur, je pense qu'il est bon que tu
« y assistes. Cela te donnera une autre délivrance
« dont ton jeune sang à besoin, et sans laquelle tu
« resterais malheureux toute ta vie. Si tu es décidé
« mon garçon, habille-toi rapidement, et viens. Je
« t'attends en bas, devant la porte. »

Lorsque Mme Favetier eut disparu, sans hésiter, je passai en hâte des vêtements à ma taille amoncelés au pied du lit. Je ne me demandai pas qui avait mis à ma disposition ce costume de drap anglais, que je ne connaissais pas encore et que je jugeais parfaitement seyant. Mon visage m'étonna plutôt, lorsque je me regardai dans la glace. Les mêmes yeux, oui, je reconnaissais bien mes yeux, mais mon nez, mon front et mes lèvres avaient une ligne plus ferme, plus virile. Un poil clairsemé commençait à noircir mon menton et mes joues. Je me serais rasé si j'avais trouvé un rasoir sur ma table de toilette.

Qu'enveloppait le sommeil de cette maison ? Quelles vies préservait-elle encore, et sous quelles formes ?

Je fermai doucement la porte de ma chambre et descendis l'escalier avec la prudence d'un voleur. Dehors, lorsque j'eu rejoint Mme Favetier, la nuit était claire, toutes les étoiles brillaient. Sans mot dire, nous empruntâmes la petite traverse bordée de jardins noirs. Pas un souffle dans l'air. Il n'existait plus qu'une secrète respiration des choses au cœur même de leur abandon et de leur inconscience. Bientôt une rumeur indistincte parvint jusqu'à nous. Quelques lumières pointaient à l'extrémité de la traverse : au fur et à mesure que nous avancions, il semblait qu'elles se multipliaient, devenaient plus intenses et plus mouvantes dans les tumulte grandissant.

Enfin la place se découvrit sous l'éclairage aveuglant de milliers d'ampoules électriques accrochées à d'inégales hauteurs. Des cris, des appels, retentissaient de toutes parts. Une foule compacte entourait l'espace vide où s'élevait sur une haute estrade, une élégante guillotine aux bras rouges, dont le couteau triangulaire luisait parmi les feuilles des platanes. Un bistrot avait installé des guéridons sur un côté du terre plein. Des garçons, affairés, circulaient entre les rangées de consommateurs, faisant glisser au dessus des

têtes, leurs plateaux chargés de verres et de bouteilles. Je proposai à Mme Favetier de nous asseoir devant une table restée libre. Elle acquiesça de bonne grâce, avec une souplesse, qui m'étonna chez cette femme au visage décharné, d'une timidité un peu farouche. Je sentais qu'elle se trouvait à l'aise dans ce milieu dont la jovialité avait quelque chose de profondément interlope. Elle se prit à sourire, adressa de légers signes de connivence à un groupe d'hommes à casquette et me désigna à leur attention comme si j'avais été son fils ou peut être même un jeune amant. Puis se retournant vers moi, elle avoua en minaudant, qu'elle prendrait volontiers une « limonade menthée ». On nous aporta deux grands verres remplis d'un liquide vert d'une fraicheur lourde et écœurante, au milieu duquel nageait un glaçon aiguisé comme une lame. Tu vois, remarqua Mme Favetier — tandis qu'un pianiste loué par l'établissement, martelait un foxtrott à quelques mètres de nous — ce glaçon, c'est l'image du couperet de la guillotine dans la verdure printanière. Je croyais qu'elle allait se remettre à rire de nouveau, lorsque son visage se rembrunit. Elle me regarda gravement : « Marcel, j'ai peur que tu me juges mal, reprit-elle en élevant la voix, car on faisait autour de nous un tapage de tous les diables. Evidemment, cette joie dont tu es témoin peut choquer quelqu'un de non prévenu. Mais si l'on réfléchit bien, ce spectacle n'est sinistre que pour ceux qui n'y assistent pas et n'en ont vu que de médiocres reproductions dans les baraques foraines. Ici, tu l'as déjà remarqué, mon petit, cela a une autre allure. Toute la pègre est réunie ce soir. C'est une très grande solennité. Trois têtes vont tomber, trois têtes de bandits célèbres : Muglione, Carafina et Bascoul. Ils vont venir, vêtus d'un maillot blanc, comme des acrobates, l'air superbe de jeunesse, et dédaigneux de la mort. On les délivrera de leurs chaines. Tout paraitra lourd autour d'eux et le silence sera de pomb lorsqu'ils graviront l'un derrière l'autre les degrés de l'échafaud, jetant un dernier regard sur les troupes massées au bas de l'estrade et sur cette foule pétrifiée. Cette nuit, c'est la justice qui commet un crime : les criminel, eux, deviennent des héros et des martyrs. Quelle belle revanche, comprends-tu!... » Là-dessus, Mme Favetier avala une gorgée de boisson verte, puis me regarda tendrement avec une insistance gênante.

Pour vaincre une peur bizarre qui peu à peu me glaçait, j'essayais de me convaincre que j'étais la dupe d'une immense mystification. Après tout cette soirée aurait pu être aussi bien donnée par Horitz le magicien, en supposant que depuis mon enfance il eut acquis les moyens d'agrandir et de perfectionner son théâtre. J'allai jusqu'à admettre d'ailleurs, que ce théâtre pouvait ne rien emprunter à l'illusion et qu'il nous montrait, non comme un exemple, mais pour notre seul plaisir esthétique, des personnages réellement suppliciés. Je songeais aux spectacles du cirque romain et je me disais qu'il était bien possible en effet que notre époque vit sous une forme moins pompeuse la représentation de ces jeux cruels. Je savais que l'on avait fait récemment combattre dans l'arène, en dépit des interdictions officielles, un tigre et un taureau, et le récit d'un de mes jeunes camarades, récit auquel je n'avais d'abord ajouté foi me revenait en mémoire en s'imposant à ma crédulité. Il s'agissait d'un homme qui succomba des tortures auxquelles il s'était délibérément prêté sur une scène de music-hall, en présence d'une assemblée de sadiques qui avaient organisé cette séance en grand secret. Selon mon camarade, on avait allongé cet homme entièrement nu sur un lit hérissé de longs clous incandescents. La victime ne poussait aucune plainte tandis que les clous rougis s'enfonçaient dans sa chair grésillante. Le tableau était trop horrible pour qu'il me parut vraisemblable. Cependant mon camarade prit la précaution d'ajouter que cet homme désespérément malade, avait consenti à mourir supplicié en échange d'une énorme somme d'argent que l'on devait remettre à sa famille; explication, que je considérais maintenant, comme tout à fait plausible....

Soudain, un vent frais, annonciateur de l'aube, agita la cime des arbres. La décoloration de la nuit commençait. L'exubérance de la foule s'atténuait insensiblement pour laisser place à une sorte de silence dévasté. Mme Favetier, regardait avec la rigidité d'une statue de pierre, l'endroit du terre-plein où se dressait la guillotine. Un détachement de gendarmes à cheval venait d'arriver et s'était massé à quelques mètres de l'échafaud qu'un cordon de soldats encadrait, baïonnette au canon. On entendait des commandements secs dans l'air pâle où brillaient, immo-

biles, les armes dressées, plantes redoutables, insensibles aux mouvements de la brise et à la curiosité anxieuse de la foule qui ne vivait plus que par ses yeux. « Les voilà ! » cria une femme sur un ton éperdu. Je sursautai. « C'est faux ! — dit très calmement Mme Favetier, comme si elle se parlait à elle-même: — Ils en ont encore pour dix minutes.

Je me sentis pris par un malaise qui unissait la peur et le froid. Je m'efforçais de sourire, mais mon visage se refusait d'obéir. J'avais le temps de fuir. La grande difficulté consistait à me lever de ma chaise et à déranger un groupe de gens assis devant moi, qui opposaient à mon regard une immobilité terrible. Tout se tendait vers la guillotine et le silence prenait l'aspect d'une longue flèche rouge dont la pointe indiquait le centre de la place. Je me désespérais d'autant plus que j'étais possédé par la conviction intime, en examinant mes chances de fuite, quil ne me serait possible de ne mettre à profit que la dernière minute. Jusque là je devais me contenir, prendre sous une feinte résignation un élan secret pour m'arracher d'un coup, avec violence, à ce milieu maudit auquel j'étais lié par des forces qui n'appartenaient qu'à moi-même. Madame Favetier, que j'aurais voulu assommer d'un coup de poing en pleine figure, se pencha de nouveau de mon côté et murmura : « Ils n'ont pas quitté la prison. Je les vois très nettement d'ici. Leur toilette est terminée. Un des bourreaux a échancré d'une façon irrégulière, le col de leur maillot blanc. On leur a donné un verre de rhum à chacun, et leur cigarette est presque entièrement consumée — un peu de cendre blanche sur les carreaux. — Ils ont refusé la communion. Ce sont des gas ! Encore cinq minutes. Il leur reste cinq minutes... mon petit ! Voici le fourgon qui s'arrête devant la porte : les chevaux soufflent, celui de droite donne régulièrement des coups de sabot sur les pavés ; ça fait un bruit creux, un bruit qui mesure le temps — si court. Ah ! ils quittent la prison, l'aumonier les suit, il s'attache à eux, noir et gonflé comme une sangsue M. Deibler, son haut de forme sur la tête, sanglé dans la redingote de la mort, s'efface pour qu'ils entrent dans la voiture : un — deux — trois. Plof ! la portière grillagée s'est refermée. On part. Des gendarmes suivent sur leur monture. Quel cortège ! Tu vas voir ça... »

L'agitation confuse d'un réveil commençait à se produire parmi la foule engourdie. Des têtes se dressaient. On entendait un murmure grandissant. L'erreur n'était plus possible cette fois. Ils arrivaient. Une clameur s'éleva de la place, pareille à une flamme dans la brume. J'aperçus, au fond, la voiture cellulaire, s'avançant péniblement, comme si elle venait d'être atteinte d'un malaise subit. Il y eut une sonnerie de clairons. Tout le monde se leva. C'est ce mouvement général qui me permit d'être debout. En détournant brusquement la tête, j'eus la vision de trois silhouettes blanches, étonnamment légères, qui sortaient de voiture et se dirigeaient, sous la conduite de l'aumonier marchant à reculons et tenant un crucifix devant leurs yeux, vers le centre de la place. Pris soudain d'une terreur frénétique, le front en sueur, la respiration haletante, je jouai des poings pour me frayer un passage. Les gens paraissaient insensibles aux coups que je leur donnais. A peine si une femme poussa un petit gémissement, lorsque je la bousculai avec violence. J'entendis derrière moi la voix dolente de Madame Favetier : «Pourquoi t'en vas-tu ? répétait-elle. Reste donc, ça va être fini... » Cette voix décuplait ma terreur. Elle me retenait. J'avais l'impression que quoique je fisse, je n'arriverais jamais à m'en éloigner. La foule se faisait plus dense devant moi à mesure que j'avançais. Il me restait plus que quelques secondes, et je me sentais complètement empêtré dans cette masse gluante, qui observait sur toute l'étendue de la place un silence intolérable, séparé à peine d'un millimètre de l'instant où le couperet devait tomber.

Soudain, il n'y eut plus personne devant moi. Je me trouvai dans une rue déserte, perpendiculaire à la place Sébastopol. Je m'étonnais de ne plus rencontrer aucune résistance, mais je n'avais pas le temps de réfléchir. La rue était vide, fraîche, sonore, seule avec ses pavés et ses maisons endormies sous le ciel blanchissant. Je partis à fond de train, redoutant toujours d'entendre derrière moi, le bruit sourd du couperet.

*
* *

Les rues, lorsque l'aube commence à poindre, ont une physionomie singulière. On dirait qu'elles sont

improvisées. Elles n'ont pas encore acquis cette fermeté, cet aspect solide et réel que leur donne la pleine lumière. En sortant de la nuit, elles restent assez longtemps sans mémoire. Aussi, celui qui les parcourt vers l'aurore, n'est-il jamais sûr d'atteindre l'endroit qu'il se proposait. Il participe de leur légèreté et de leur inconscience.

Je courais, maintenant, délivré de toute angoisse. Le souvenir de ce que j'avais fui, s'estompait progressivement. Les lointains se teintaient d'un rose tendre. J'étais imprégné de cette couleur fine, et je portais l'aurore dans ma course. Sans ressentir le moindre essouflement, je prenais une rue, puis une autre. J'en découvrais ensuite une troisième encore plus étonnée et plus impondérable dans la lumière naissante. Le monde des enchantements s'ouvrait peu à peu sous mes yeux. Le ciel naissait vaste, pur et serein, et accueillait la fine silhouette des toits et des cheminées aériennes. Un jeune soleil exerçait sur toutes choses une pression délicieuse, une pression d'âme. J'entrais dans de vaste avenues tranquilles, bordées de platanes, où le silence se reposait encore.

La première image vivante, que j'aperçus au passage, fut celle d'un poney noir et lustré, à la lourde crinière, attelé à un petit cabriolet, devant une écurie à demi ouverte à l'intérieur de laquelle on distinguait vaguement des chevaux immobiles dans une sorte d'odeur noire, de sommeil et de paille. Des mouvements humains, tout en souplesse, suivirent bientôt ce signe précurseur. Une épicière faisait claquer contre le mur les volets de sa boutique, un employé des chemins de fer, son baluchon à la main, partait d'une maison et refermait doucement la porte derrière lui, laissant le couloir à ses ombres fraîches. Le soleil ouvrait franchement ses yeux. Les premiers trams grinçaient sur les rails. J'arrivai maintenant dans des rues de plus en plus animées. A la couleur des costumes, au rayonnement des regards, à la liberté pure du ciel, je compris que c'était dimanche.

Je m'arrêtai en débouchant sur une vaste place circulaire toute blanche, ornée de marbres et de fontaines jaillissantes. L'eau fusait, soulevait ses lourds panaches parmi la claire animation de la place que sillonnaient en tous sens des tramways et des voitures. Des gens arrivaient des larges rues avoisinantes. Une fête

se préparait. Des oriflammes multicolores flottaient paresseusement dans l'air. Une fanfare arrivait avec ses bannières, ses lyres, ses médailles, ses musiciens, coiffés de casquettes aux visières luisantes et portant d'énormes instruments de cuivre qui étincelaient sous les aiguilles du soleil. Des accents héroïques s'élevèrent, à frand renfort de grosse caisse et de cymbales. Quels magnifiques « chili poum, poum ! Une foule joyeuse s'amassait autour de moi : d'honnêtes gens lustrés, endimanchés, respirant par tous leurs pores le bonheur de vivre par ce matin où le mouvement ne devait rien au labeur. Je me sentais extraordinairement léger. Il me semblait que j'avais changé de vêtements. Cette nuit lourde et gluante que j'avais fuie, s'éloignait maintenant d'elle même, se repliait dans ses propres ombres pour se réduire à une très petite tâche noire.

Je me trouvais au milieu d'une foule qui devenait de plus en plus compacte. Au centre de la place demeurée vide, non loin d'une haute colonne de marbre blanc qui s'élevait au milieu d'un vaste bassin entouré de jets d'eau, avaient pris place des personnages chamarrés, coiffés de bicornes aux plumes ondoyantes, revêtus d'uniformes de grand apparat sur lesquels brillaient des décorations de formes bizarres, semblables à des coquillages. Un homme, debout devant moi, et dont j'avais remarqué la nuque puissante, se retourna brusquement comme si on l'avait chatouillé et s'adressant à un personnage imaginaire, laissa tomber ces paroles : « Ils se font attendre cette année. Il est vrai que ce n'est pas facile à régler ». Soudain la musique qui s'était tue depuis un long moment, donna le signal de l'arrivée attendue. Un hymne aux accords solennels retentit, et de toute part les applaudissements crépitèrent. Au delà de la foule, tout près des personnages officiels qui s'étaient dressés, s'arrêta un lourd camion peint en gris. Il contenait, collé les uns contre les autres et droits sur leurs jambes, des corps humains privés de têtes. Avec leurs cous tranchés à d'inégales hauteurs, aussi nettement que des troncs d'arbres par la scie mécanique, ils faisaient penser à des tuyaux d'orgue rassemblés. Je compris enfin. C'étaient les décapités de l'année. Ils prenaient part à la fête des fontaines jaillissantes dans laquelle ils avaient un rôle effectifs. « On se sait pas, — disait un vieux monsieur auprès de moi — s'ils vivent encore. Il est pro-

bable, que la mort les atteint seulement quelques jours après l'expérience de ce matin ».

Il y avait déjà un moment que la camionnette grise stationnait non loin des personnages officiels qui restaient debout, tête nue. La musique s'était tue. Le ciel semblait attendre un évènement miraculeux. Soudain, enchaîné aux regards innombrables de la foule, un petit homme coiffé d'une casquette noire, que l'on eut pu prendre pour un mécanicien de locomotive, s'approcha à pas menus de la camionnette. Les décapités jusque là profondément immobiles, furent saisis d'un tressaillement. Ils vivaient encore, cela ne faisait aucun doute. L'homme se pencha sur une roue, puis s'agenouilla complètement. J'eus l'impression qu'il tâtait avec prudence un levier mystérieux dissimulé entre les roues. Puis il se releva, s'éloigna de quelques mètres, et s'essuya les mains d'un air satisfait.

Les cœurs étaient accordés dans le silence au fond duquel persistait un bruissement d'eau vive. Tout à coup les fontaines s'arrêtèrent de jaillir. Les multiples panaches d'écume retombèrent sans force sur eux-mêmes, et disparurent. C'est alors que j'assistai à la chose la plus extraordinaire qu'il me fut donné de voir. D'un cou tranché gicla un mince filet de sang qui s'éleva avec peine, comme s'il sortait d'un conduit d'arrosage à moitié bouché. Un autre filet de sang jaillit d'un deuxième décapité, puis d'un troisième. Bientôt, de tous les cous tranchés, monta un jet écarlate. Alors un enthousiasme indescriptible se produisit. La foule trépignait, hurlait. Les applaudissements avaient la violence d'une tempête, tandis que la musique faisait retentir un hymne triomphal...

Mais l'homme à la casquette noire s'approcha rapidement de la voiture et se baissant de nouveau vers les roues fit jouer le levier invisible, Le sang s'arrêta de couler. Tous les bruits, tous les cris retombèrent. La camionnette grise repartit en hâte, emportant les corps des décapités complètement taris. Aussitôt la foule se dispersa. Les visages prirent un air consterné. Les musiciens emportaient leurs gros instruments.

*
* *

Je me trouvais seul sur la place absolument vide, en confrontation avec les marbres aveuglés de soleil.

J'avais de la peine à me reconnaître. Aucune direction n'était plus possible. Pourtant je me remis à marcher.

« Il est temps d'aller dormir, me disais-je. Après cette affreuse nuit blanc,he, il est temps que je redevienne l'enfant que j'ai laissé... là-bas.

Gabriel Bertin.

Le Problème de la Lumière

Dans une conférence que je fis dernièrement sur « *L'Art Mural et la Tradition* », je posai la question suivante : Quelqu'un a-t-il vu la lumière ? Le problème de la lumière est un problème de foi. Car, en effet c'est le problème de quelque chose qui n'est pas concret, qui est parfaitement métaphysique étant parfaitement ineffable. Le physicien, le théologien de jadis, le mathématicien et le poète sont, à son égard, logés à la même enseigne : ils n'ont jamais vu la lumière. Le physicien et le mathématicien en parlent toutefois avec le sentiment d'être dans son intimité. Ils sont persuadés que la lumière du théologien et du poète n'est qu'un mot sans idée, une image, une métaphore. La leur, seule, est réalité, analysable par conséquent.

Eh bien ! personnellement, je pense que le théologien et le poète sont infiniment moins dupes des mots que le mathématicien et le physicien. La lumière est d'une nature transcendante à ce que l'analyse scientifique prétend y discerner. C'est, par voie de conséquence, sublimiser certains témoignages sensibles, relatifs, contingents, que de leur assigner comme essence une idée pure, ineffable, absolue, comme l'est la lumière. Dans ses périodes les plus apparemment dénuées de lyrisme, celles où, comme la nôtre, le terre-à-terre prime tout, l'homme tendrait-il donc toujours à s'élever au-dessus de ce qu'il a fait de lui-même ? Sans s'en rendre compte, il passe délibérément de ses sensations les plus lourdes dans un monde purement peuplé de concepts et d'abstractions. Ainsi, parce que les sens lui rendent possible l'étendue il se hâte d'en déduire la réalité abstraite de *l'Espace*. Parce qu'il a certaines capacités à retenir le souvenir de ses sensations et à en ressentir le retour, il s'empresse de les

enfermer dans l'entité du *Temps*. On dirait qu'aux différents paliers de lui-même, il y a toujours une porte de secours, une voie de salut, dont le secret peut lui échapper, dont il se sert cependant pour prendre conscience de *l'Absolu. Espace, Temps, Lumière,* ce sont des mots qui couvrent une seule et même idée. Ce sont des mots qui désignent un unique but, qu'on ne peut pas nier et qui est à la fois intelligible et inconcevable.

De la lumière, nous avons témoignage par la nature de nos sens et par la nature de notre mémoire. Nous en avons témoignage mais nous ne l'appréhendons pas. Enfermés dans une cave parfaitement noire, la lumière ne nous a pas suivis. Fixant le soleil incandescent, nous sommes aveuglés par la lumière que nous ne voyions plus. Dans un milieu ni noir, ni blanc, nous pouvons seulement avoir le témoignage de la lumière et, entre le blanc et le noir, entre le tout et le rien, se situe la gamme infinie de ses intensités.

Mais nos sens ne nous donnent pas de la lumière une notion si monodique ; le blanc et le noir sont accompagnés de couleurs et de nuances qui font chanter la lumière amoureusement. Et c'est cet accompagnement que le physicien a étudié pour pénétrer la nature impénétrable de la lumière. En pouvant produire à volonté, par le spectre, une gamme régulière de couleurs le physicien a cru décomposer la lumière. En vérité, il renouait simplement dans un ordre vivant le plan inférieur de l'homme, celui où stagne à l'arrêt la couleur isolée, et la sublimisation de ce plan dans la lumière transcendante. Production artificielle et scientifique de la vie de la couleur, qui, partant d'elle, aboutit à la lumière : le prisme, le cercle chromatique. Production naturelle et divine dans la nuée : l'arc-en-ciel.

L'arc-en-ciel, le spectre, témoignent de « *l'ordre* » inchangeable de la vie des couleurs et de leurs rapports de croissance et de décroissance. L'obscurité, par le contraste, et l'éblouissement de l'incandescence, par lui-même, ne sont pas les causes de la lumière. C'en serait plutôt des effets extrêmes. L'esprit de l'arc-en-ciel, qui est dans une croissance et une décroissance, serait plus apte à faire méditer avec fruit sur la nature vraie, bonne et belle de la lumière.

L'arc-en-ciel et le spectre nous montrent l'ordon-

nance des couleurs émanant d'une autorité souveraine. Des couleurs disons-nous. Il appert donc que, prises isolément, chacune des couleurs est autre chose que située dans la règle de la gamme colorée. Nous en déduirons que nous sommes en présence de deux phénomènes distincts. Celui de la gradation colorée du spectre ; celui de la couleur indépendante.

Si *la raison* ne nous vient pas en aide, nous aurons beau observer les deux phénomènes nous les confondrons et ne parviendrons pas à comprendre leurs oppositions ; leurs natures plutôt.

C'est en nous-mêmes qu'il en faut chercher la clé. Personne n'a vu la lumière et cependant elle inonde tout homme en venant au monde. Les témoignages de la lumière, qui sont ces deux phénomènes nous seront connus en nous connaissant. Les natures de l'ordre du spectre et de la couleur isolée s'identifient aux caractères de la nature de notre mémoire et à ceux de la nature de nos sens. *La raison* le sait bien et, comme c'est elle qui commande, on peut conclure que c'est parce que nous avons des sens qu'une couleur isolée est sensible, — ou plusieurs couleurs en accord, ce qui revient au même tout en rendant le fait plus complexe — que c'est parce que nous avons une mémoire que l'ordre du spectre est retenu. Lorsqu'on met l'observation AVANT la raison on a tendance à considérer les deux phénomènes comme appréhendés, l'un et l'autre, par les sens. C'est que l'observation se faisant à peu de distance de la vue, on ne distingue pas, par rapport à cette dernière, le changement qui se produit dans l'appréhensibilité de la couleur isolée et de la succession des couleurs dans le prisme. Or, lorsque la couleur, où les accords, frappent la vue, ce sont les yeux au repos qui en portent à l'intellect le témoignage. Lorsque le spectre les noue entre elles, les couleurs sont saisies par les yeux en mouvement et c'est la mémoire qui en témoigne à l'intellect.

L'ordre du spectre correspond à ce que la raison nous a fait appeler mouvement. La couleur isolée, où en accords avec d'autres, répond à ce que la raison nous a fait appeler repos, arrêt, statisme, voire immobilité. Le mouvement ne nous est concevable que par la mémoire ; l'arrêt ne nous est perceptible que par les sens.

La raison sait également que le caractère de la

sensation, ce qui apparemment donne la notion du repos, est susceptible d'être ramené à une expression générale qui est « la mesure ». Le caractère de la succession, faite de périodes à durées variables, est de dépendre des nombres. Ce qui est au repos est, figurativement, rectiligne. Ce qui se meut est, figurativement, curviligne. Le spectre, en réalité, est un système circulaire. C'est pourquoi on le nomme aussi cercle chromatique. La mesure la moins arbitraire est celle de la ligne droite ; elle s'incarne idéalement dans la géométrie. La succession est la courbure elle-même; elle est concrétisée dans l'arithmétique par la numération qui est un continuel retour du nombre sur lui-même. Ce qui fait que nous regardons un carré et un cercle comme de même nature et susceptibles d'être envisagés au repos l'un et l'autre, c'est que nous manquons de subtilité et que nous n'interrogeons pas la raison avant d'observer. Elle nous renseignerait exactement comme elle nous a renseigné sur la couleur isolée, immobile et sur la succession dans le cercle chromatique, mobile.

« La peinture murale », c'est un acte humain qui s'accomplit sur le mur en partant de la couleur et qui aboutit à la lumière. C'est une anticipation sur ce que peut être l'expérience mystique, qui ne se fait pas sur des équivalences, mais sur le sujet humain lui-même. Dans l'acte humain du peintre mural il y a quelque chose de sacré. Car, non seulement il enseigne, mais il offre son secours à ceux qui veulent tenter aussi l'ascension épique jusqu'à la forme-lumière. Acte religieux et digne de vénération ! C'est par l'arc-en-ciel, par le cercle chromatique, que l'entreprise a lieu. Le cercle chromatique, l'arc-en-ciel, a cette propriété étonnante d'être accessible à toutes les couleurs et à tous les accords, variables à l'infini dans leurs tonalités, dans leurs valeurs, dans leurs combinaisons. Couleurs et accords représentent le sensible dans ses différentiations et ses individualisations.

Il n'est donc pas difficile d'apercevoir que ce qui est indéterminé sur ce plan des sens peut aborder cependant, sûr d'y être reçu, le déterminé du plan de la mémoire, plan circulaire que des intensités colorées et des durées de croissance et de décroissance — ayant leurs sources dans les impressions reçues dans le sensible — jalonnent selon la régularité d'une cadence

invariable. Par exemple : n'importe quel aspect d'un rouge trouvera une résonance de lui-même sur la voie mobile du cercle chromatique. Cette résonance sera sa pénétration dans la nature du mobile. De l'immobile il passe dans le mobile, c'est-à-dire que de l'étendue spatiale il passe dans la périodicité du temps. Il meurt au sensible et à ses caractères statiques, à son individualité propre, pour ressusciter à la mémoire, au mouvement de la succession qui modifiera totalement son aspect rouge. La succession va la compléter de tout ce qu'il avait absorbé pour réaliser égoïstement sa basse nature de couleur sur le plan des sens. De sorte que de rouge, il deviendra violet ; de violet, indigo ; d'indigo, bleu ; de bleu, vert; de vert, jaune ; de jaune, orangé. Ainsi aura-t-il fait le don de lui-même à quelque chose au-dessus de lui, de plus complet et, il aura conquis un plan de réalité supérieure à celui où, auparavant, il était isolé et arrêté. Et lorsque le cycle sera achevé, lorsqu'il ne lui manquera plus rien, il mourra cette fois à ce plan de la mémoire, au mouvement de l'arc-en-ciel, pour ressusciter dans la lumière.

Ce que j'indique pour *une* couleur est réalisable pour un accord de plusieurs couleurs ; le cercle chromatique pouvant, par sa nature, résonner autant de couleurs combinées qu'on voudra. Une remarque encore; la mort à l'arc-en-ciel, la résurrection dans la lumière, sera dans un rapport d'intensité entre les thèmes harmoniques du plan sensible et la fugue ou le contre-point du plan de la mémoire. Cette intensité sera en dehors de toute coloration. C'est ici que se révèle entre le noir et le blanc, dans un gris par conséquent, l'intensité lumineuse du dénouement espéré.

Trois stades donc pour que l'expérience vivante (acte humain dominé par la raison) qu'est la peinture murale, soit réussie, pour que la couleur ait retrouvé la lumière.

A) — D'abord le stade de l'organisation du plan corporel sensible ; les figures colorées, combinées, harmonisées dans des jeux de proportions pour les figures, et d'accords pour les couleurs. Néanmoins, figures et couleurs inséparables comme le contenant et le contenu. Domination de la ligne droite. Modifications des grandeurs par la *translation*. Règne de la mesure.

B) — Ensuite le stade des ondulations du plan de la mémoire. Le thème du plan sensible occupant le centre du mur, c'est autour de lui, selon la succession rotative, par le moyen de plusieurs cercles concentriques, que le réseau du mouvement chromatique sera établi. Dans ce système, les résonances du thème central se répartiront à la manière d'une fugue ou d'un contrepoint développant un thème donné. Les suites, enchevêtrements, combinaisons, valeurs, se feront logiquement, du fait que ce stade représente la nature incorporelle du *temps* à une intensité colorée plus faible que celle de l'accord sensible auquel seront réservés tous les éclats. Ici règne la cadence.

C) Enfin, un cercle enveloppant le réseau de l'arc-en-ciel, sera réservé au « gris » qui donnera à l'ensemble son intensité lumineuse et sur lequel toutes les couleurs résonneront. Le stade lumière sera atteint. Perfection du rythme.

Tout le Moyen Age chrétien connaissait et appliquait ces principes. Parce qu'il était religieux. Et parce qu'il était religieux il était homocentriste. Ces principes permettent à l'homme de se réaliser sur son propre centre ; et c'est ainsi que toute expression religieuse procède. En dehors de l'iconographie qui ne peut se greffer que sur les principes et leurs applications. Comme elle est *un acte* d'abord, l'expression religieuse est à la fois son sujet et son objet. Elle accomplit un mystère dans la réalisation totale de l'homme qui l'entreprend. Son sujet et son objet c'est l'homme qui se libère de ses sens par ses sens, de sa mémoire, par sa mémoire, afin d'atteindre sa *forme* véritable; autrement dit, en raison de la peinture murale, c'est l'homme-couleur, par l'entremise du cercle chromatique, qui réalise l'homme-lumière. En conséquence l'expression religieuse, par nature et par définition, est reliée directement aux hommes qui la contemplent ; dont la raison prend le pas sur la sensation ; qui sauront que leur âme a pour facultés l'entendement, la volonté, et la mémoire ; qui voudront accomplir leur propre ascension et qui seront persuadés que c'est en renonçant successivement à ce qui leur apparaissait tout d'abord réel, par les sens et par la mémoire, qu'ils arriveront enfin à leur sommet, à leur

réalité transcendante, dans la lumière de la création faite par Dieu. Cette lumière-création est différente de cet Univers opaque, objet de l'analyse scientifique qui, quoiqu'on fasse et quoiqu'on dise, n'est pas la création du Créateur.

Comme le peintre charnel qui s'est mis au centre de son œuvre d'où il se dilate pour atteindre la périphérie de sa réalité sensible, qui lui permettra de passer dans le cercle de sa mémoire, le fidèle qui contemple l'œuvre, se place également dans l'axe de celle-ci. Il n'est pas un étranger, un importun, un intrus dans le thème du plan sensible. Qu'il n'y ait ici que des accords de figures n'éveillant aucune réminiscence pittoresque, pourvu qu'une harmonie authentique règne dans l'ordonnance géométrique des éléments et il se trouvera parfaitement à l'aise, la curiosité éveillée et le désir stimulé afin d'aller plus loin. Le peintre avait obéi à la doctrine de l'homocentrisme, le contemplateur fera de même.

Il le fera d'autant plus aisément que, dans ces périodes religieuses, la formation des esprits commençait par l'expérience, la connaissance d'un métier par conséquent. « L'homme-en-acte » généralisé, personne n'aurait pu se méprendre sur la manière de pénétrer l'acte humain du voisin manifesté par son œuvre ; et personne n'aurait pu confondre le sujet avec l'objet, du fait que l'acte était expérience et que l'expérience était la création même de l'homme par l'homme. On ne se posait pas la question : qu'a-t-il voulu dire ? mais plutôt, on se demandait : comment s'est-il fait ? Et comme on savait qu'après le plan des sens, il y avait celui de l'âme *par la mémoire* on ne tardait pas à découvrir le moyen d'accès. Poésie, création. Tous les métiers, quels qu'ils fussent, était matière à création, matière à poésie. Talemeliers, couteliers, potiers de terre, peintres, cordonniers étaient des poètes et leurs chefs-d'œuvre, c'est-à-dire simplement des objets complètement achevés, nous le prouveraient par ceux d'entre eux qui sont arrivés jusqu'à nous. Ces œuvres, ces chefs-d'œuvre, ces actes humains qu'on ne pouvait pas saboter sans se saboter soi-même, dépendaient donc beaucoup plus de notions générales que de cas particuliers. Le *réalisme* de ces périodes, que les clercs plaçaient dans les idées et les principes, avait

son application pratique dans les corps de métier (1). La technique matérielle propre à chaque métier était dominée par la technique de l'esprit, commune à tous. C'est pourquoi les rapports de figures géométriques et de nombres étaient à la base de chaque expression et connus de tout le monde (2). Dans des expressions commandées par des moyens techniques différents, il était facile de reconnaître ces constantes qui étaient un fond commun. C'est ce qui explique l'Unité frappante dans toutes les productions de ces périodes. Pas par « le style » qui est extérieur mais par « l'ordre » qui vient des principes mêmes. On arrivait à la chaussure par les nombres et par les figures simples de la géométrie. L'humanisme devait conduire à renverser le problème et, partant de la chaussure, arriver aux quantités de nombres, et aux accumulations de stocks géométriques. On arrivait par les mêmes voies à la peinture et à la sculpture, à la poésie verbale et à l'architecture.

Des figures simples de la géométrie aux nombres; cela suffit à expliquer ce que je suggérais plus haut. Dans une peinture murale, le spectateur était d'abord sensible à ce qu'il reconnaissait de plus général. Donc aux rapports généralisateurs de la géométrie. Le cordonnier et le peintre s'entendaient ainsi dans un langage commun, fondamental, humain. Et c'est vraisemblablement pour cette raison que « les images » lorsqu'elles ont commencé à prendre une importance incontestable, ont paru aux juges d'aujourd'hui, qui ont passé par le régime de la Renaissance et ont appris à considérer les images de la Grèce de Périclès comme les vraies beautés de l'Art, informes, grossières, preuves de l'effondrement technique dans une barbarie ignorante. En vérité ces images étaient alors secondaires, subordonnées au vrai problème qui était établi

---

(1) La spécialisation actuelle fait que ceux qui étudient les *idées* d'une époque ne regardent jamais *les faits* de cette époque et les faits les plus humbles surtout. De sorte qu'ils isolent la cause de l'effet. Les *Universaux* n'étaient pas une jonglerie intellectuelle ; ils édifiaient l'homme lui-même. Entre le clerc et l'artisan il n'y avait pas de cloisons étanches, comme aujourd'hui, où l'intellectuel pur ne comprend plus l'homme de métier et le paysan. Où il est presque défendu à l'homme de métier d'avoir des idées.

(2) Jusqu'à la Révolution dans les corporations, pourtant bien mal en point, les apprentis étaient tenus de connaître la fugue et le contrepoint. La tradition avait continué, là, à prévaloir sur le modernisme classique.

sur des figures géométriques et des relations de nombres. Ici, jamais une faute, jamais une erreur. Là une certaine indifférence, un peu de dédain pour ce qui n'était que chair périssable. L'œuvre, je le répète se devait d'affirmer quelque chose que les sens ne pouvaient pas représenter. Et leur réalité à fleur de terre ne pouvait passer dans les nombres successifs que par des sacrifices ; la géométrie en était un et le plus près de l'âme peut être, puisque déjà, sur le plan sensible qui en est dénué, elle mettait de l'entendement.

Du plan sensible, du thème central, le spectateur, fidèle à la vie, savait passer dans le plan de la mémoire, dans le pays des nombres, dans le milieu des sillages que viennent seulement agiter des souvenirs et émouvoir des aspirations. Milieu incorporel, néanmoins d'une réalité plus puissante, plus durable, que celle du milieu corporel. Réalité sans cesse en apparitions et en anticipations, toujours vibrante et ondulante. Si, même au plan inférieur des sens, il y avait des images, ici il n'y en a plus. L'image sensible représentait une certaine réalité considérée sur son plan. Etant passée dans le souvenir, elle y est comme la trace laissée sur la mer par un vaisseau en marche, sillon qui soulève en bouillonnant le milieu temporel et aquatique. Mais si différente qu'elle soit de sa réalité d'objet vécu dans les sens, la trace, par elle-même, impose dans la mémoire l'empreinte presqu'indélébile de cette réalité. En l'investissant ainsi d'une durée d'existence triomphant de sa mort dans l'espace, l'image continue à être vivante dans le temps. Le plan de la mémoire est, pour cela, celui du témoignage. Lorsque, par ignorance, on le dénature, il cesse d'être cette réalité supérieure à celle du plan des sens, cette voie intermédiaire entre le bas de nous même et le haut directement éclairé par la lumière. Il devient un magasin, un entrepôt de notions plus ou moins négatives et l'âme cesse d'en être responsable. Ce sont les sens qui l'accaparent et le remplissent.

Le spectateur, en ces grandes époques religieuses, par un acte raisonnable connaissait le moyen de passer de la couleur géométrique dans l'arc-en-ciel arithmétique. Et, là, il pouvait vibrer à la cadence des verts des bleus, des rouges, des jaunes jusqu'à ce que rupture se produise qui le faisait naître à la lumière, qui le révélait à lui-même.

*
* *

Pour avoir abandonné « la raison de l'arc-en-ciel, » l'Occident a donné toute sa confiance aux sens. La sensation est devenue la base de la connaissance et, sur elle, la raison a raisonné. Un édifice précaire s'est élevé, qui vacille aujourd'hui et qu'on ne peut plus défendre contre la chute. L'observation est passée dans des ordres de grandeurs purement intellectuels et incompatibles avec l'échelle de l'homme. Cependant le problème de la lumière a fini par se reposer de lui-même devant les hommes inquiets. Sur le terrain des arts il présente peut-être moins de difficultés que sur les terrains où l'observation est l'apanage d'hommes plus exclusivement intellectuels que des peintres.

Les peintres, en effet, aussi dégénérés soient-ils, aussi persuadés puissent-ils être que la raison de leur métier est dans la représentation figurée de quelque spectacle sensible, extérieur à eux-mêmes, interprêté d'une certaine manière du fait de certaines contingences sentimentales, demeurent des artisans, des faiseurs d'objets à l'aide de leurs mains. Qu'ils s'inquiètent sur eux-mêmes et sur ce qu'ils font, qu'ils émettent des doutes sur la valeur plastique, réelle, des représentations figurées qui semblaient le fond de leur art et les voilà en voie de régénération par le double moyen de la réflexion raisonnable et de l'action ouvrière. La raison reprend naturellement sa place, devançant, en la préparant, l'expérience. Cette expérience, dans laquelle l'homme occupe le centre, devient aussitôt un acte poétique, création relative imposée à l'homme pour qu'il prenne conscience de son humanité et de sa divinité. Le peintre peut subir tous les troubles des conflits où se heurtent d'apparentes contradictions, il n'en est pas moins évident, que du fait qu'il agit et raisonne en même temps, il finit, tôt ou tard, par sortir des embuches, des contradictions, des hérésies.

Sur des terrains de pure intellectualité, la régénération est plus difficile. Au lieu d'être demeurés, tant bien que mal, des faiseurs d'objets à l'aide de leurs mains, les purs intellectuels sont devenus des observateurs et des commentateurs. Lorsqu'ils ont prolongé par des hypothèses, apparemment logiques lors-

qu'on ne discute pas les bases, les théories savantes issues de l'observation sensible, ils ont fini par perdre pied. Et d'autant plus aisément que les acrobaties de l'application pratique paraissaient les appuyer d'un faisceau indiscutable de preuves. Toutefois, il en est parmi ces intellectuels qui s'inquiètent sur le sens réel de ce que les hypothèses et les théories leur apportent. L'inquiétude se double d'une angoisse sur eux-mêmes, sur les hommes autour d'eux. Le besoin « de lumière » devient urgent au moment ou, de découpement en découpement, de cisaillement en cisaillement, l'intellectuel aboutit à l'hypothèse d'une lumière, essence de la réalité matérielle, celle observable et celle hypothétique.

Mais là, les difficultés commencent à devenir étrangement épineuses. Les contradictions semblent insurmontables à ce qu'on appelle « les données classiques de l'expérience ». L'attitude de l'homme de la Renaissance, extérieure et expectante, ne peut plus convenir pour une explication plausible de ce qu'on entrevoit. En somme c'est un désaveu plus ou moins ouvertement exprimé de la position de l'humaniste. Le problème de la lumière, quand il sera vraiment dénoué sur les terrains intellectuels purs, obligera à une refonte totale de la notion d'homme séparé des phénomènes. Ce sera une nouvelle notion de réalité qu'il faudra adopter; ou plutôt une notion de réalité traditionnelle redevenue opportune qu'il faudra reprendre.

Où en est-on de ce problème aujourd'hui ? Que se passe-t-il chez les physiciens.?

La lumière est décomposée, apparemment tout au moins, en *grains* et en *ondulations*. Il y avait naguère les physiciens qui ne l'admettaient qu'en ondulations et ceux qui ne l'admettaient qu'en grains. Aujourd'hui les deux théories n'en font qu'une. C'est un progrès retentissant. Mais la difficulté surgit aussitôt. Car le grain et l'ondulation sont en contradiction comme peuvent l'être l'état de repos et l'état de mouvement considérés conjointement. Est-ce la résoudre vraiment, que de distinguer *la matière* de *l'énergie* et d'en faire, bien entendu, un postulat ? Est-ce dénouer la contradiction qui ne manque pas d'apparaître entre ce qui est inerte — la matière — et ce qui est agité — l'énergie — que de remplacer le déterminisme de la mécanique de Laplace par un indéterminisme de pro-

babilité ? la confiance en la régularité des lois de l'Univers par une incertitude érigée en loi, un indéterminé généralisé? Et, finalement, aboutir à la négation de la réalité sensible de l'Univers et de tout ce qui l'habite ? Etrange destinée de la science matérialiste que de s'évanouir dans le mystère insondable de la métaphysique !

Quoiqu'il en soit, le problème de la lumière est rigoureusement posé; il demande une solution qui satisferait à la fois le besoin d'indépendance et le besoin d'ordre, ce qui fait le fond de la nature de l'homme. Est-il impossible de l'entrevoir si l'on modifie l'attitude de l'observateur ? si l'on renonce à l'attitude passive inhumaine pour adopter celle, active, de l'homme-en-acte, dont la raison entre en scène *avant* l'expérience partant de lui comme centre en expansion ?

D'abord, quelques remarques qui montreront que l'attitude active a commencé à être adoptée par la force des choses. Dans « l'hypothèse », qui devance l'observation, n'y aurait-il pas un insidieux retour de la raison reprenant sa place pour diriger l'expérience en la provoquant? L'intellectuel ne serait-il pas, sans s'en douter, sur la voie qui le conduit à être un véritable expérimentateur, un homme-en-acte ? Et puis, le changement d'échelle de l'homme comme un tout, n'aurait-il pas abouti, par des chemins détournés où les sens restent en dernier ressort les bases de l'induction et de la déduction, à faire coïncider un imaginable état de fait avec le caractère essentiel du sens qui doit, pense-t-on toujours, l'observer? Enfin, pour résumer, si la lumière retient actuellement l'attention aussi bien du physicien que du philosophe et que celle de l'artiste, n'est-ce pas parce que *la vue* est, pour eux tous, le sens intellectuel par excellence ?

La théorie ondulatoire, synthèse mécanique, qui ne heurte pas les habitudes classiques, parvient, en raison de son postulat, matière et énergie, à être cohérente. Mais cela ne suffit pas pour qu'elle soit vivante. Cela suffirait plutôt à prouver que les plus magnifiques constructions scientifiques sont en dehors de la vie.

Par son postulat elle tombe dans le machinisme qui est une identification sur un même plan de deux natures différentes se manifestant sur des plans différents. Produit d'une réaction de pleins sur des vides, ou inversement. Sur un état matériel, réagit un état

immatériel, lequel à son tour, réagit sur un état matériel, et ainsi de suite; la roue dentée d'une machine donne assez la vision d'un système ondulatoire. Les dents représentant la matière, les creux l'énergie. De sorte que la réaction aussi douce paraisse-t-elle, se fait par secousses. Ce qui autorise à dire que le système est discontinu.

Mais nous sommes là devant une transposition ingénieuse et pratique d'une action vivante. Rien de plus. L'action vivante est bien différente. Elle se fait en deux paliers et SUCCESSIVEMENT ; mais à chacun des paliers, selon la nature du palier, le phénomène est continu (1). L'action vivante est la même partout et son principe est pareil à lui-même sur n'importe quel accident sensible et dans n'importe quelle expérience. C'est là qu'il nous faut toujours revenir.

La propagation de la lumière par *grains* et par *vibrations,* par *émission* et par *ondulation,* ne change pas la donnée et la solution du problème, telles que nous les avons indiquées pour la peinture murale. C'est toujours, sous des noms différents, l'ascension de la couleur jusqu'à la lumière. Ici le vocabulaire employé oblige à dire : l'ascension du grain jusqu'à la lumière. Par l'intermédiaire de la vibration, de l'ondulation, ajouterons-nous aussitôt, pour remplacer l'intermédiaire du cercle chromatique, de l'arc-en-ciel, dans le vocabulaire du peintre mural.

Ce qu'on doit appeler synthèse de l'émission et de la vibration ne saurait être une sorte de juxtaposition mécanique du grain matériel et de l'ondulation en tant qu'énergie. Car quoi qu'on dise, LE GRAIN est statique, immobile, et cela malgré cette propriété étonnante qu'on lui a découverte, tout à fait semblable aux bottes de sept lieues de l'ogre du Petit Poucet qui pouvaient à volonté, selon les nécessités, diminuer de grandeur ou augmenter la taille. L'ÉNERGIE, par contre, est le facteur mobile qui paraît mettre LE GRAIN en branle et permet d'expliquer, non pas le mouve-

---

(1) La TRANSLATION oculaire, cause du changement de grandeur du GRAIN est CONTINUE dans sa nature. La ROTATION oculaire, cause du CHANGEMENT ONDULATOIRE est CONTINUE dans sa nature. Le DISCONTINU n'est que la conséquence de la mécanisation de ces deux natures. On a, par nécessité pratique et analytique, placé un GRAIN devant UN INSTANT DE L'ONDULATION et continué ainsi. On a fini par prendre, en raison des résultats pratiques obtenus, cette transposition pour l'ordre vivant. D'où la confusion et la négligence à l'égard de l'homme et de ses natures.

ment qui est absolu, mais une agitation qui, ordonnée, en transpose le sentiment. La synthèse de ce grain et de cette énergie doit être, non une théorie mécanique, mais un entendement vivant de la lumière, aussi ineffable pour le physicien que pour l'artiste.

A quoi répond *le grain ?* A quoi répond *la couleur ?* demanderait le peintre. A la sensation, qui a sa cause dans le sens. Quel sens a permis que le physicien et le peintre parlent de grain et de couleur ? La vue, apparemment. La couleur, comme quantité, grandit ou rapetisse en se rapprochant ou en s'éloignant des yeux. De même le grain. Phénomène optique de *translation,* devenant la *perspective* lorsqu'il s'agit d'accommodation oculaire à des spectacles extérieurs. Rien là donc d'extraordinaire. L'œil serait capable de faire de la tour Eiffel un atome et d'un petit pois un globe immense s'il n'était, en dépit des regrets exprimés au sujet de sa prétendue insuffisance, soumis à l'autorité de l'intelligence. *Le grain* est donc un terme savant employé pour désigner un phénomène très réduit de réalité sensible. Il en a tous les caractères, dont le statisme et le limité, qui permettent la mesure et la pesée. Il coïncide avec le principe essentiel de l'œil arrêté, qui *fait* des ordres de grandeurs. Le grain, ou l'œil dans son principe statique, c'est une seule et même chose. L'observation purement intellectuelle rejoint l'essence de l'organe sensoriel intéressé. Le *grain* est réalité en soi, appréhendé en soi, total en soi, *continu* parce qu'indépendant dans son royaume.

A quoi, maintenant répond l'*ondulation ?* A quoi répond le cercle chromatique, demanderait le peintre ? A la mémoire qui est la cause du souvenir et de la prescience. La vue a encore cette propriété d'être un sens contrôlé par la mémoire, la faculté inférieure de l'âme, celle par laquelle nous avons la notion du mouvement. A la propriété qui correspond à la nature sensible de l'homme, elle ajoute celle qui correspond à la nature mnémonique de l'homme. L'œil s'accommode à la *translation.* Il peut aussi tourner sur son centre et réaliser un *mouvement de rotation* continu. C'est ainsi qu'il entre en rapport avec la mémoire. Ce mouvement de rotation devient l'ondulation, la vibration dans la théorie mécanique de la lumière. En réalité, pour que la synthèse vivante soit comprise, il faut restituer à ce mouvement son caractère indépendant

du sensible, du grain par conséquent. Il faut qu'on se rende compte que le mouvement vivant est immatériel — l'énergie est une désignation qui sans l'avouer le laisse déjà entendre — et dépend d'une nature immatérielle, volontaire néanmoins, que la mémoire implique et rend consciente. Le souvenir du grain, *senti* à l'étage des sens, dont le retour est pressenti à l'étage au-dessus, celui de la mémoire, correspond au souvenir de la couleur *sentie* à l'étage sensible et dont le retour est pressenti à l'étage de la mémoire. Le retour ? Plutôt la croissance selon un ordre qui complémentera le *grain* de ce qui lui manque pour réaliser sa fin qui est la lumière. Tout comme la croissance de la couleur, selon un ordre régulier qui la complémente de ce qui lui manque pour réaliser sa fin, la lumière. L'ondulation et l'arc-en-ciel obéissent au même principe d'une même nature; ondulation et arc-en-ciel sont deux expressions d'une seule et même chose, coïncidant avec le mouvement rotatif et continu de l'œil ; ce mouvement épousant le sillage de la nature de la mémoire. Ici encore, la déduction intellectuelle rejoint l'organe intellectuel par excellence, comme on appelait jadis l'œil. Le mouvement circulaire de l'œil est réalité en soi, *continu* parce qu'indépendant de la sensation, du grain, qui, cependant vient résonner sur lui.

Le défaut de la théorie ondulatoire réside dans son désir de rester orthodoxe vis-à-vis des dogmes classiques. Elle cherche à réaliser simultanément l'accord du mobile et de l'immobile. La roue dentée d'une machine, subtilement dissimulée dans une théorie purement intellectuelle, permet de présenter une sorte de synthèse d'espace et de temps parfaitement insoutenable pour l'homme expérimentateur, satisfaisante seulement pour l'attitude de l'homme spectateur qui aboutit à la mécanisation de la vie ; ce qui ne fait pas avancer la connaissance de cette vie. La raison, qui n'intervient que pour expliquer un événement qu'elle n'a pas prévu, n'est pas la même raison qui organise, selon des règles humaines, une expérience qui détermine un acte humain, dont le départ est dans les sens et l'arrivée dans la pureté de la lumière; la raison, qui ne vient que pour constater, et la raison qui organise et qui dirige l'itinéraire entre le commencement et la fin, ne sont pas identiques. C'est là qu'est le siège des

difficultés du physicien. C'est en cela que les contradictions apparaissent. Dans cette mécanique bien réglée apparemment, où matière et énergie se succèdent en grain et en vibration entrent, sans crier gare, des facteurs de troubles, d'ordre biologique. Le grain se modifie dans ses grandeurs ; l'ondulation se déplace, se ralentit, s'accèlère. On ne sait plus où tout cela conduit. C'est que la *translation* de l'œil fait des siennes en rapetissant ou en grossissant; c'est que la vibration, issue de la rotation oculaire, modifie les durées des successions. Et c'est là que nous pourrions admirer l'indépendance dans la règle au lieu de déplorer des contradictions.

L'arc-en-ciel peut justement servir à montrer la parfaite cohérence de l'indéterminé dans le déterminé, du libre arbitre dans la dépendance. Il est la véritable synthèse du temps scientifique et du temps philosophique, du temps physique régulier et du temps psychologique, variable. Car, en lui, les durées peuvent se modifier à l'infini dans un ordre fini inflexible. La raison qui organise et dirige comprend cela ; la raison qui est soumise à l'observation ne comprend pas.

C'est pour cela que la théorie ondulatoire porte déjà plus que les germes de sa propre destruction. En rapprochant de plus en plus la matière de l'énergie, en accélérant la vibration dans un record d'étendue et de temps, où l'un et l'autre cherchent à se dépasser, la catastrophe devient inévitable. Le télescopage se produit et l'étendue et le temps se conjuguent dans un corps-à-corps où l'un et l'autre disparaissent. Comme le temps — énergie ici — n'a pas de réalité pour l'observateur intellectuel qui ne considère réel que le sensible, on conclut : la matière n'existe pas.

*
* *

Alors ? Ne serait-il pas raisonnable que l'observateur revienne vers lui-même ? que dans cette débacle, il s'aperçoive un homme. Si *l'hypothèse,* avant l'observation, est le prélude du retour de la raison qui détermine l'expérience, l'hypothèse arrive maintenant, par des ordres de grandeurs tellement éloignés de l'échelle de l'homme, à se rapprocher étrangement de l'essence de *la vue,* le sens qui domine toutes les facul-

tés et les expressions intellectuelles. L'observateur regarde aujourd'hui sans s'en rendre compte sa propre *vue* dans son intime fonctionnement. L'observateur s'observant lui-même ! l'homme regardant dans l'homme sans le reconnaitre ! Comment cela est-il possible? Simplement parce que l'observateur regarde passivement sa vue fonctionner à vide, sans l'impulsion volontaire de la raison ; sans but, sans la volonté d'agir qui détermine l'action, l'acte humain, l'expérience dans laquelle et par laquelle l'homme, du plan inférieur de la puissance arrive à atteindre ce but : l'acte pur, la lumière.

Revenir vers soi-même, s'apercevoir un homme, c'est reprendre la maîtrise de sa propre personne, c'est se connaître en fin de compte. Enumérer ses os et ses muscles, déterminer l'emplacement et la fonction de chacun de ses organes n'est pas suffisant pour se connaître. Ce qui est absolument nécessaire c'est connaître ce qui n'est pas sensible et qui est la cause de ces valeurs morales et spirituelles dont on reconnaît l'absence aujourd'hui. Or, ces valeurs là ne sont pas observables du dehors. Elles sont le fait de l'expérience du dedans. *La raison* est la première valeur qu'il faut récupérer, à laquelle il faut remettre le pouvoir de nous-mêmes. La raison qui redevient responsable, qui connaît le bien et le mal, qui ne dépend point de l'observation extérieure pour exister, de la sensation trouble pour apprendre ce qu'elle sait ; la raison qui n'est pas localisée dans le corps mais dans l'âme, qui en a les facultés innées, la mémoire, la volonté, l'entendement ; qui a la mémoire de ce qui est en haut, de l'acte pur, perfection, forme, lumière; qui a l'entendement, l'intelligence de cette lumière, de cette forme, de cette perfection, de cet acte pur, que personne n'a vu mais qui inonde tout homme en venant au monde ; qui a la volonté pour, librement, agir elle même dans le sens de ce qui est en haut. La raison a donc de bonnes raisons pour mener à bien l'expérience de l'homme, pour éviter qu'elle ne se tourne contre son intérêt, pour lui rappeler à tout instant que le dénouement de cette expérience est son salut ou sa perte. La raison ne peut laisser alourdir la mémoire du poids des accidents corporels, des choses terrestres, car elle sait que ce serait le moyen de l'obscurcir en empêchant la vraie lumière de la pénétrer. Non plus elle ne peut admettre

que la volonté se corrompe, que l'âme subisse passivement les flots de suggestions de l'extérieur, que l'homme s'abandonne enfin à la paresseuse attitude de l'observateur qui renonce à sa liberté et à sa responsabilité.

La raison, c'est l'arc-en-ciel qui, expérimentalement, en témoigne; mais, depuis le XIIIe siècle l'Occident a perdu le secret de l'arc-en-ciel. Il a ainsi perdu le secret de la véritable culture qui n'est ni extérieure, ni encyclopédique, ni faite d'applications pratiques, mais dans une prise de conscience de l'homme sur lui-même. Confondant tout, ce qui est du plan des sens avec ce qui est du plan du souvenir, le concret corporel avec l'abstraction pure, le mouvement vivant continu avec l'agitation mécanique plus ou moins faite de secousses perceptibles, le talent avec l'état d'esprit, la quantité avec la qualité, l'absolu avec le relatif, il est obligé maintenant de faire plier son orgueil devant les menaces qui l'assiègent et il réclame le retour de l'homme ; le retour de l'homme moral et esprit, afin de sauver quelque chose de cette accumulation de richesses matérielles qui se disloque et se dissout dans ses mains.

Albert GLEIZES.

Chroniques

LE REEL REVELE

Il est une façon d'accommoder le roman qui connait une grande fortune dans la littérature contemporaine. Elle consiste à conformer le réel à l'ordonnance du songe; ou d'en soumettre le rythme à l'économie d'une pensée.

Je ne crois pas qu'il faille voir l'attrait d'un procédé littéraire dans l'abus que font les écrivains de cette nouvelle formule de composition. Or, s'il ne s'agit pas en l'occurrence d'un habile artifice, pas davantage, il me semble, on ne peut concevoir comme un fait de poésie une révolution qui aboutit à diminuer dans la création la part de la liberté; et qui oblige, en somme, le romancier à considérer le décor où il situe son action comme le huis clos de sa sensibilité.

Ni procédé littéraire, ni coup d'état poétique; mais une méthode en cours d'invention qui répond au besoin éprouvé par l'homme moderne de ne faire qu'un avec ce qu'il connaît.

Il arrive qu'un romancier laisse apparaître à travers un enchaînement de faits qu'il donne comme vécus, certains rapports poétiques qui avaient présidé à l'invention de ces faits. Comment alors qu'elle échappe par essence à toute prévision, la réalité peut-elle se surcharger sans déchoir de traits empruntés à la pensée qui l'a conçue?.

La réponse est dans les œuvres : un grand nombre d'ouvrages modernes portent la preuve que la vie accepte d'une façon surprenante la charte de l'imagination. Il n'est rien d'humain, ni de produit par la raison dont la vérité ne se confirme lorsqu'un auteur le fait rimer avec le rêve.

Tout ce qui entoure Julien Sorel s'inspire de son destin ou de ses passions, parfois même de sa pensée: La couleur du sang l'accueille dans la nef où il osera quelques années plus tard abattre l'objet de son premier amour. Un caprice de sa maîtresse l'envoie servir la messe de l'abbé Chélan avec un uniforme de cavalier sous sa soutane; si bien qu'à l'occasion d'une ré-

jouissance provinciale Madame de Rénal l'aura vu tout le jour avec les yeux de Stendhal. Naturels selon l'imagination et conçus peut-être à l'origine comme des artifices de composition, il est étonnant que ces arrangements allégoriques parviennent à s'insérer dans une trame de faits sans les dénaturer.

Or, le génie des auteurs modernes ne s'est pas borné à tenir la gratuité du réel en échec. Lorsqu'ils prêtent à une aventure vécue les caractères du mythe ils ne s'éloignent pas de la nature, bien au contraire ils s'en approchent. On dirait qu'il n'est pas de fait qui ne s'ajoute le plus appréciable élément de vraisemblance par le privilège d'entretenir avec d'autres faits des rapports non plus épisodiques, mais fabuleux.

Un livre comme *Le moulin de la Sourdine* (1) de Marcel Aymé nous parait vrai; vérité sans appel car elle est au-delà du jugement. Chaque tableau parfait sa vraisemblance avec les traits à relever contre elle.

Dans l'ouvrage de Clarisse Francillon : *Béatrice et les insectes* (2) les correspondances entre le réel et le songe imprègnent toute l'activité des personnages. Il n'y intervient plus un geste qui se soit produit au hasard. Ici, la vie a son firmament dans une secrète pensée à laquelle les faits se rendent fidèles et surtout ceux dont l'indépendance nous semblait le mieux assurée.

Quelle tendance, commune à plusieurs auteurs, se trouve-t-elle posée par l'application des lois du songe à une étude descriptive de la vie réelle ?

Et on ne saura qu'ensuite si on doit maintenir dans l'ombre le prolongement métaphysique de cette enquête et laisser à jamais sous sa forme interrogative le dilemne à quoi nous la voyons aboutir : « Cette tendance a-t-elle puisé dans le domaine de la connaissance les vertus dont elle fait preuve dans le domaine de l'art ? ou si elle sert simplement le besoin congénital qu'ont tous les hommes d'être trompés et de ne jamais sortir de leurs erreurs prénatales ? »

J'ai cru tout d'abord trouver dans cette tendance un effet de la volonté que nous avons d'humaniser le monde où nous vivons. Dans cette mainmise d'une sensibilité sur l'univers il était tentant de retrouver une autre forme, beaucoup moins naïve, du système poétique qui consiste à faire obligatoirement aboutir des aventures réelles à des dénouements heureux. Celui qui greffe la

(1) Gallimard, éditeur.
(2) Gallimard, éditeur.

réalité sur l'arbre des rêves était-il le frère de ceux qui avaient liquidé les drames vécus par des solutions rêvées ?

J'ai dû me convaincre que je me trompais. Outre que le sens du mot rêve n'est pas le même pour ces deux espèces d'écrivains, on sait qu'un dénouement dicté par la sensibilité empoisonne l'ouvrage entier; et l'on a vu au contraire que des faits nous paraissent d'autant plus vrais que l'imagination les a plus largement pénétrés de ses clartés superstitieuses. Si, à l'origine de ces deux espèces de romans, il y a la tendance humaine de ne faire qu'un avec l'univers, dans le cas du romancier optimiste elle peut se définir comme la volonté d'asservir l'existence aux exigences d'une sensibilité humaine, dans le deuxième cas, au contraire, d'asservir cette sensibilité à ses incidences les plus désintéressées.

Ceci paraîtra sans doute un peu tiré par les cheveux. Nul ne le comprendra tout à fait s'il n'a lu des livres tout pétris de coïncidences; et ne s'est posé, en les lisant, les questions que je prétends éclaircir.

Je ne fais pas une observation bien neuve en déclarant que la réalité ne fait concurrence à l'esprit qu'autant qu'elle se débarrasse de toute hypothèque sentimentale; et qu'au sens des grandes œuvres dont les livres à coïncidences sont imités (*Nadja*) (1) on dirait que le rapport magique commence avec l'oubli de soi, qu'il est, en quelque sorte, la sanction objective du détachement On dirait que les créateurs de cette nouvelle méthode d'affabulation ont rompu leur sensibilité à découvrir en elle-même la vanité de l'ordre humain. A force d'élargir le cadre de leur sensibilité ces écrivains sont parvenus à déshumaniser l'idée qu'ils se faisaient d'eux-mêmes à la considérer sous un autre jour. C'est qu'ils ne séparent plus leur conception du réel de l'effort qu'ils accomplissent pour se concevoir. Et on peut ajouter que toute perception est pour eux subordonnée à un fait de révélation, la révélation du concret.

Considérons comme acquis les résultats d'une méthode qui a fait ses preuves. On peut ranger dans la catégorie des romans réalistes les œuvres qui multiplient les points de contact entre la partie souterraine de l'existence et celle qui est engendrée par les faits. Voici donc que l'on nous propose d'ajouter au réel une atmosphère poétique où chaque objet se charge du rayonnement équivoque qui annonce dans les profondeurs psychiques le voisinage de l'inconscient. Toute chose vue réussit, sans cesser de fournir à la description naturaliste un appui, à incarner les

(1) André Breton (Gallimard).

correspondances entre le destin et la volonté de celui qui la regarde ou l'utilise. En ces temps tellement singuliers l'homme parvient-il à objectiver son lien avec ce qui l'anime et va-t-il enfin trouver dans sa vie la carte complète de ses rapports avec son être ?

Il y a un texte plein de charme et de force, le *Cavalier de paille* de Monique Saint-Hélier, très étrangement conçu et très heureusement mené, qui nous livre, sous plusieurs aspects, le prolongement de cette tendance que nous voyons çà et là consacrer l'unité du réel et du fantastique. Ici, la réalité apparait vraiment comme le cœur de la pensée qui la conçoit. Elle y conserve son caractère fondamental qui est de se donner pour impénétrable, de ne livrer un peu d'elle-même que comme un décalque de l'imagination humaine; — ou de se trahir, à peine comme une pulsation de la conscience, laquelle n'est arrivée que par l'effet d'un renoncement meurtrier, à ne plus se reconnaitre dans les incidences de la vie.

La raison est le seul produit de l'imagination humaine auquel le monde extérieur n'ait pas imposé un certain aspect. Aussi, en même temps qu'elle préside au travail de nos facultés, peut-elle agir comme symbole de notre moi le plus reculé et jouer dans notre existence le rôle d'un *talisman*. Elle ne peut pas nous livrer le monde sans nous livrer à lui. Elle témoigne que les choses sont dans notre cœur ce que nous sommes dans le cœur des choses.

Dès lors, comment saurions-nous à partir de quel moment notre pensée s'objective ? Chacun sait que la loi scientifique elle-même peut passer indifféremment pour l'équation de l'esprit ou pour l'équation intellectuelle de la matière. La conscience qu'un écrivain va prendre de son destin peut-elle servir d'axe à l'indépendance de son écrit ? Ce n'est pas inconcevable. Je crois vraiment que toute œuvre littéraire est plus ou moins fondée sur l'identité de la conscience et de son objet; et que la singularité des ouvrages que j'ai dits est de prêter enfin un caractère organique à ce qui a toujours formé la qualité essentielle d'une fiction.

En effet, ce qui a toujours fait l'intérêt que les hommes prennent à la lecture d'un roman, c'est que, par l'intermédiaire du héros auquel ils s'identifient, ils parviennent à habiter quelques heures une vie où il ne subsiste plus rien de vain, d'indifférent, de gratuit. Par la plus étonnante des interversions, l'intérêt de la lecture réside accessoirement dans le sujet traité, mais en fait, dans la méthode du romancier. Une règle que l'artiste

s'imposait forme le principal attrait et, en somme, le ressort du roman.

Aussi convient-il d'accorder, après les observations que j'ai fournies, une importance particulière au cas littéraire de Monique Saint-Hélier qui, à force de donner du sang au récit, le fait respirer sur le rythme même du réel, au point que le roman et la réalité sont conçus comme des frères jumeaux. En face de cet admirable livre où la raison apparait comme le bilan de l'être avec l'irrationnel, il faut citer comme incarnant l'aspect positiviste d'une même tendance, l'œuvre de Jules Renard où chaque image s'emprisonne sous un verre à lorgnon; où l'auteur semble bénir l'oiseau assez heureux pour lui rappeler son mouchoir de poche. Sans doute la mode philosophique imposait elle cette solution égocentrique à l'auteur ambitieux, en ce temps comme aujourd'hui, de ne faire qu'un avec ce qu'il voyait.

Or, ce qui apparaissait, hier encore, comme une exigence vitale, se révèle à mesure que l'esprit s'élève, comme une nécessité à frauder. L'homme d'aujourd'hui tend à se dématérialiser: il enfonce dans sa chair le chiffre de ses aventures, se fuit dans leur vérité inhumaine, comme si cette opération mettait en évidence l'inaltérabilité de son être physique et lui donnait à habiter un aspect de sa personne sur lequel les chaînes se brisent, sur lequel rien ne trace. Stupeur de l'homme autorisé à habiter son reflet, à changer d'entrailles avec son image.

Le rêve qui nous aidait à supporter la vie réelle, c'est la réalité, maintenant,, qui le poursuit, afin de trouver plus sûrement en elle-même le chemin de notre être le plus secret — qui n'est pas le moi, mais le moi que doit enfanter la régénération de la société.

Joë Bousquet.

LA POESIE

Les yeux fertiles, par *Paul Eluard* (Editions G. L. M.)

Le rôle joué par Paul Eluard dans l'activité poétique de ce temps, activité dont les produits sont trop souvent inférieurs aux intentions, est sans doute le plus haut, peut-être même le plus caractéristique. Aucun n'est plus conforme à la fois à l'essence de la poésie, à sa raison d'être, et à sa portée humaine. Le message surréaliste se défendait d'être une méthode, un style. Il s'agissait de transformer la vie et non de l'interpréter. Si méthode il y avait c'était méthode directe, démarche de l'esprit, et, en allant au fond des chose, morale poétique. En fait le surréalisme a été trahi par les siens : Les uns n'y trouvant que procé-

cés plus ou moins nouveaux ; les autres le délaissant pour la politique ; les plus purs, mais non les moins éloignés de la poésie, se perdant en des gloses sans fin dont l'appareil philosophique dissimule mal la stérilité dernière. Que devenait en tout cela la vie poétique, cette « vie immédiate » d'Eluard qui est contact entre l'homme et les hommes, conquête toujours à recommencer de l' « Univers-Solitude ? » Ce contact Eluard est le seul à ne jamais l'avoir perdu. Ses poèmes ne sont pas seulement le fruit de ce contact mais encore une perpétuelle invite pour ses lecteurs à reprendre pour leur compte, cette expérience. Un produit de l'activité poétique, texte ou image, si authentique soit-il, n'est jamais qu'une suggestion, un élément ajouté à l'univers habituel. La suggestion d'Eluard dépasse ce stade, celui du plaisir ou de la connaissance poétique, elle est une sorte de virus, et le plus contagieux, qui délivre les « bas-vivants » de leur torpeur :

Hors de tout sauf de la misère
Alerte ils ne veulent pas croire
A l'immobilité de leur sang.

Eluard qui n'a pas assez de sarcasmes pour les « mots habituels » n'a jamais ravalé le thème de l'Amour aux bassesses d'une anecdote élégiaque mais il est au service de l'amour dans la mesure même où il s'inspire de lui pour appeler les autres à sa lumière :

La faible cloche des poisons
Ne parvient pas jusqu'ici
Ici l'on ferme ses yeux sur l'homme et sur la femme
Venez tailler le bois de rose de la nuit
Et lui sculpter des fleurs faciles
Toutes à l'image d'un désir.

Dans ces « *yeux fertiles* », qui sont les yeux de la femme aimée (on remarquera ce reste de préciosité qui dans le recueil n'est guère sensible que dans le titre) Eluard ne cherche pas l'oubli mais a vision, un monde transformé par l'amour. Rappelez-vous dans « *Capitale de la douleur* » :

Il fallait bien qu'un visage
Réponde à tous les noms du monde.

Cette nécessité d'une présence s'impose toujours à Eluard dont le lyrisme, malgré les apparences, une facilité verbale parfois excessive, n'est jamais un jeu de mots mais toujours un appel, une incantation qui transfigurent l'objet de l'amour, lui donnent par delà sa signification sentimentale, donc accidentelle, son

caractère général et humain. Selon l'expression consacrée les poètes n'ont généralement chanté que *leurs* amours tandis qu'Eluard est le poète de l'amour. Les biographes à venir n'auront que faire d'étudier la vie d'Eluard, celle-ci est mille fois plus explicite dans ses poèmes. Passe encore pour « *Facile* », la dernière partie du recueil, qui est broderie d'ailleurs exquise, sorte de livre d'heures de l'amour mais qui répond en un sens à la conception traditionnelle, pétrarquiste, du poème d'amour, mais partout ailleurs dans « *Les yeux fertiles* » l'expression de l'amour se confond avec celle de la révolte :

Ils n'étaient que quelques uns
Sur toute la terre
Chacun se croyait seul
Ils chantaient ils avaient raison
De chanter
Mais ils chantaient comme on saccage
Comme on se tue.

Et quelques vers plus loin cette affirmation qui prouve une fois encore qu'il s'agit non seulement d'expression mais d'action poétique :

Nous prendrons notre bien où nous voulons qu'il soit

Je m'excuse de ne point mettre en valeur comme je devrais le faire les qualités proprement poétiques des « *Yeux fertiles* ». C'est qu'aussi bien ce n'est point là tâche de critique et le lecteur y pourvoira qui aura la sagesse de ne point discriminer entre cette poésie à l'atmosphère hantée de fils d'argent et le message de ces textes spontanés, directs comme une respiration Qu'il me suffise de signaler en Eluard un des rares poètes de ce temps qui prouve par son œuvre que la poésie qui est le mieux susceptible de servir l'homme est encore celle qui reste le plus constamment fidèle à sa propre nature, à son caractère de geste humain.

LA CHANSON DE JEAN SANS TERRE, par *Ivan Goll* (Poésie et Cie).

C'est une entreprise curieuse que celle d'Ivan Goll à retrouver l'allure et la diction des chansons populaires. Le grand et regretté Fagus dans « *Frère Tranquille* » nous avait donné il y a une dizaine d'années dans cette veine des poèmes qui sont parmi les ballades les plus réussies de notre littérature qui n'est point riche en poèmes de ce genre. Jean Sans Terre est une sorte de Juif Errant à la recherche de l'homme : « *Devant le miroir* »,

« *Sur les cîmes* », « *Sur le pont* » autant de titres qui montrent le personnage d'Ivan Goll en présence des reflets de la réalité. Ses rencontres avec Ahasver et avec Don Juan sont exprimées en des stances d'une extrême simplicité verbale mais où une prosodie savante et classique à la fois dénote un subtil artisan du vers. Dans tout le poème s'exprime avec une rare intensité un sens quasi physiologique de la déchéance humaine. La ballade empreinte de la plus totale mélancolie s'achève par une évocation optimiste : Dans les pays « *d'outre-Est* » le vagabond retrouve d'autres hommes sans terre qui connaissent la joie commune, et Jean, délivré de ses fantômes, reflets de lui-même, termine sa confession par un éclat de rire.

Ivan Goll dont les précédentes réussites avaient été surtout de brèves notations ou du moins des poèmes valant surtout par des détails proches du haï-kaï nous propose avec « *Jean sans terre* » une imagerie d'Epinal rendue dans un ton très personnel et d'une naïveté savante, tout à fait remarquable à une époque où les poètes se confessent avec plus ou moins de talent mais ne nous donnent qu'exceptionnellement des *œuvres* comme cette ballade.

MORSURE DE L'ANGE, par *Claudine Chonez* (Correa).

Mlle Claudine Chonez possède d'instinct une grande facilité musicale qui sauvera toujours ses poèmes. C'est la principale qualité de ces textes de jeunesse qui témoignent surtout de l'amour de la poésie.

La poésie de Claudine Chonez est plutôt ailleurs. Des textes comme *La visitation au verger*, la préfigurent et l'annoncent. Nos lecteurs n'ont pas oublié non plus les poèmes récemment publiés dans cette revue. Ils étaient déjà beaucoup mieux que des promesses, et révélaient une angoisse où se mariaient une inquiétude spirituelle et la plus physique des craintes. Cette sensibilité intellectuelle me semble être le don le plus personnel de Claudine Chonez, celui qu'elle a le plus d'intérêt à cultiver au cours de son expérience poétique. Auprès de ses dernières œuvres *Morsure de l'Ange* m'apparaît surtout comme un exercice de gammes littéraires d'ailleurs habile. Accorder à ce recueil une toute autre audience serait risquer de laisser une lourde hypothèque grever une œuvre dont quelques fragments nous permettent d'espérer bien mieux.

HEURES INTACTES, par *Céline Arnauld* (Journal des Poètes).

Si la qualité objective des poèmes découlait forcément des dons de leurs auteurs Céline Arnauld serait sans doute la plus

grande de nos poétesses. « *Poèmes à claires-voies* », « *Guèpier de diamants* », « *Le clavier-secret* », sont autant de livres étonnamment riches, touffus, foisonnants d'images, où se déroule avec une sorte d'ivresse panique une véritable re-création du monde. C'est le même délire dans « *Heures intactes* », « *Ce chant né d'un rayon et d'un charme* ». Comment citer ? Relevons au hasard ce désir :

Je puis donner ma part de rosée
Pour apaiser la soif terrible des captifs du rêve

. . . .

Ignorant toujours ce que je veux, où je vais, ce que j'aime
Me voici arrivée là où commence le chant

. . . .

Le vent d'une nouvelle évasion blesse nos paupières
Le passé entre nos mains devient une cascade de rires clairs
Les larmes mêmes sont lumineuses
Et je convie le monde à cette fête de clarté.

Les intentions de Céline Arnauld sont, on le voit, des plus pures, des plus conformes à l'essence de la poésie. Comment se fait-il dans ces conditions que tant de sincérité soit vaine, que tant de trésors soient dépensés en pure perte et que ces textes ni ne touchent ni n'éblouissent ?

Il se peut après tout que ces dons honnis et qui sentent leur collège d'une lieue, je veux dire le goût et la mesure, ne soient pas tellement inutiles même à un vrai poète. Axiome de La Palisse, certes, mais bien oublié. Inspiration instinctive et architecture intelligente sont elles incompatibles ? Si Céline Arnauld en doute, je ne lui citerai qu'un exemple, celui de P. J. Jouve.

L. G. GROS.

LES LIVRES

GENEVIÈVE, par *André Gide* (N. R. F.)

« L'Ecole des femmes » parut en 1929. C'est l'histoire d'une désillusion; et cela justifie le titre. Evelyne, pendant ses fiançailles, admet fort bien qu'elle devra vivre pour son mari, mais que celui-ci préservera son œuvre : « Je trouve tout naturel, en épousant Robert, de renoncer à mon indépendance; mais chaque femme devrait pour le moins rester libre de choisir la servitude qui lui convient ». Voilà, au début de l'œuvre, le degré de liberté que demande la jeune fille : être libre de choisir sa servitude. Il n'est pas douteux que Gide réclame pour elle la libé-

ration totale, jusqu'au degré de liberté du « plus irremplaçable des êtres », Nathanaël. Cette liberté, ce n'est d'ailleurs point celle de faire n'importe quoi au gré du vent qui passe. Gide n'a pas cessé d'abattre les morales, mais parce qu'elles s'opposaient aux besoins de sacrifice des hommes tout aussi bien qu'à leurs désirs.

« Vingt ans après », Eveline est tout autre ; elle voudrait pousser sa libération jusqu'au divorce. C'est qu'à l'école du mariage, elle a changé ; à proprement parler, elle est devenue indépendante ; elle se déclarait enchantée d'avoir à vivre à l'ombre de l'homme. Conséquence tragique d'une éducation qui tenait la femme sous le boisseau pendant toute sa jeunesse : elle naissait vers la vingtième année.

Il ne faudrait pas chercher là seulement la cause du désaccord entre Evelyne et Robert. Le désaccord est très profond, plus intime, à tel point que si dans le récit ce sont deux êtres qui s'affrontent, dans la vie bien souvent un tel conflit est intérieur et suffit à briser toute unité chez un individu.

Evelyne vit véritablement, elle joue franchement le jeu, sans ruse ni restriction mentale. Robert, catholique d'intention devant cette protestante qui s'ignore joue un rôle, mais sans bien s'en apercevoir. Il croit sincèrement que mieux il jouera le rôle, mieux il vivra la vie véritable. Alors qu'Evelyne vit le jeu, Robert prétend le mener d'après ses principes. Il y a bien chez lui un peu de cabotinage, mais il ne joue pas seulement pour la galerie : il veut devenir meilleur et croit le devenir en répétant sans cesse son rôle. Evelyne ne peut se satisfaire de l'apparence. Avoir un idéal ne lui suffit pas, il lui faut le vivre. Elle n'admet pas la pureté d'intention. Le conflit qui oppose les deux êtres est irréductible. C'est ce conflit qu'expose la première trilogie : Evelyne jeune fille, désillusion d'Evelyne, plaidoirie de Robert.

Avec « Geneviève », tout change. Geneviève à quinze ans est arrivée au degré extrême de la libération intellectuelle d'Evelyne et de plus elle est décidée d'aller jusqu'au bout dans ses actes. C'est la différence entre deux générations. Grâce d'ailleurs à Evelyne, Geneviève n'a pas été tenue sous le boisseau. Elle vit déjà, et solidement. Malgré son enthousiasme devant Sara qui déclame « La mort des amants » elle avoue : « Cet échappement au réel m'apparait une sorte de désertion : » et elle se répète cet enseignement final des « Nouvelles Nourritures » : « Il ne tient qu'à moi ». Evelyne peut se reconnaître en elle : (« Ma chère Geneviève non plus, ne peut se satisfaire de l'apparence », lit-on dans le journal d'Evelyne) ; elle s'y reconnaît même jusqu'à l'effroi.

Geneviève n'est pourtant point une réaliste sans sensibilité. Loin de là. C'est un héros gidien, épris d'absolu. Son émotion devant la confession que lui fait sa mère de son amour pour le docteur Marchand, amour d'ailleurs sacrifié, nous montre que c'est une nature riche et ardente et sensible. Ce n'est pas un garçon manqué, c'est une femme.

Tout cela est terriblement excitant, et nous sommes anxieux de connaitre la suite du Journal de Geneviève, de savoir ce qu'apportera la vie à cette fille si bien douée pour la vivre. Geneviève doit avoir maintenant quarante ans; que fait elle ? Que pense-t-elle ? Gide nous le dira-t-il ? La question est délicate. Geneviève peut très bien se concevoir comme une dernière lueur jetée sur « L'Ecole des Femmes ». Pourtant. le personnage est tellement vivant que nous voulons espérer une suite. D'aucuns diront que ça tournerait au roman fleuve. Non, car si un homme a marqué la vie d'Evelyne, je ne crois pas qu'il en soit ainsi pour Geneviève, ou bien cet homme, bouleversant totalement la vie de cette femme, n'éprouvera nullement le devoir de justifier l'homme en face de la femme.

Nous voudrions une suite à « Geneviève » pour une autre raison. C'est que Geneviève représente dans l'œuvre de Gide la femme vivante comme la nature. Nous aimerions voir cette sœur plus grave de Nathanaël vivre sa vie de femme, et semblables au Chœur mystique du Second Faust, être entrainés en haut par cet Eternel Féminin.

Christian MICHELFELDER.

PENSER AVEC LES MAINS, par *Denis de Rougemond* (Album Mistral).

La comparaison qui vient à l'esprit après avoir lu ce livre, est celle d'un coup de force : opération militaire, ou bien « ouvrage d'art » tel que percement d'un tunnel ou jetée d'un port sur une vallée. Il ne s'agit pas d'une proclamation, d'un manifeste ou d'un plan. La bataille — adoptons-en l'image — est ici livrée de bout en bout. Il n'en sera pas d'elle comme des luttes temporelles, dont le résultat, quel qu'il soit, est aussitôt résorbé dans l'histoire. Si elle a gagné la vérité précise qu'elle se propose, ou si elle l'a perdu, nous pourrons toujours en décider : il nous suffira pour cela de la livrer à nouveau pour notre compte personnel. Une chose est certaine, c'est qu'un homme a engagé la partie et qu'il la joue tout entière devant nous, sans rien nous en cacher, mais au contraire nous informant de tout le détail de l'affaire.

Il n'y a presque rien à dire du style du livre. Il a, non pas

la brièveté calculée de qui veut passer pour un homme d'action, mais celle du conducteur de travaux qui désigne à ses compagnons les choses, certaines choses et non pas d'autres, et n'a pas besoin d'en dire plus qu'il n'est exactement nécessaire. Tant pis pour nous si nous sommes de paresseux lecteurs. Denis de Rougemont haussera la voix, par moment, jusqu'au ton de la colère, s'il le faut : colère utile qui entre dans le rythme du travail, elle n'a rien de la venimeuse éloquence trop répandue dans ce genre d'ouvrage.

Dans la première partie, nous voyons l'auteur préparer son attaque. Le but fixé est la culture. Y-a-t-il lieu de se proposer de recréer une culture ? Le territoire dont il faut s'emparer, c'est notre civilisation occidentale actuelle, en particulier la France. Il est sous le contrôle théorique de la culture bourgeoise. Mais celle-ci n'a plus d'autorité réelle. Denis de Rougemont s'en assure par des sondages en différents points. Il examine comment elle s'est formée : sa force était dans un juste emploi de la raison. Mais la raison s'est muée en nationalisme, puis en nationalisation. Cette culture parle dans le vide, elle est en pleine décadence. Reste à savoir qui ou quoi va prendre sa place.

Rougemont examine de quels éléments il dispose pour s'avancer. Il découvre que toute culture vivante dépend d'une « commune mesure », d'une « fin » à laquelle toute pensée, toute création, sont ordonnées. Là se trouve la puissance spirituelle. Rougemont la montre et la saisit dans deux exemples : celui du peuple juif de l'Ancienne Alliance, et celui du Moyen-Age. Mais il ne suffit pas d'en constater les effets en passé : le présent contient deux révolutions culturelle et deux débuts de culture nouvelle. Rougemont éutdie donc la « mesure » soviétique, et la « mesure » national-socialiste. Il ne s'attarde pas à les stigmatiser, car il lui est bien plus utile d'en tirer une preuve supplémentaire qu'il a vu la réalité : nécessité d'une commune mesure.

Va-t-on maintenant chercher ici et là où elle se cache, et laquelle resterait disponible pour nous ? Non : les forts ne trouvent qu'en eux-mêmes les moyens de leur conquête : ils constituent la nouvelle commune mesure par un acte de foi : Rougemont termine sa première partie par un appel.

Le premier chapitre de la partie II représente l'action proprement dite. Là, il faut se colleter avec les indignes occupants du territoire culturel. Sans doute, tout ce qui est dit dans ce chapitre a été déjà dit. Mais il y a une grande différence entre un essai qui se borne à gémir sur la pauvreté, la paresse, l'esprit de démission des clercs, à ridiculiser leurs hésitations « exquises », à dénoncer les méfaits de la presse, de la publicité, de la radio, à

regretter la prolétarisation de la « pensée », — il y a une grande différence entre un tel essai, et un livre qui est bien obligé d'expédier tout cela en cinquante pages, mais qui sait où il va.

Aussi, le chapitre second est-il comparable à une occupation de positions prises de vive force. Rougemont commence, sans aucun retard, là où d'autres se sont arrêtés. Il organise, autour de la nouvelle commune mesure, qui est la *personne* (évidemment beaucoup se plaindront que ce n'est pas nouveau, comme s'il fallait des raffinements), les lignes directrices de la culture. Nous ne pourrions, en les résumant, qu'amoindrir ces pages, auxquelles nous renvoyons le lecteur.

Enfin, on demandera en vertu de quelle autorité cet écrivain agit. A cette question, il répond lui-même à la fin de son livre : c'est parce qu'il est un croyant, un chrétien (s'il faut employer un terme qui déplaira toujours à un disciple de Kierkegaard), qu'il parle.

Je résumerai la critique que je fais, en ce qui me concerne à ce livre, de la manière suivante :

1° Rougemont croit que la personne, telle qu'il la définit, est propre à constituer la commune mesure pour une nouvelle culture dans les pays encore démocratiques. — Oui.

2° Il croit que cette « personne ne peut naître que de la rencontre, du contact, de l'homme avec Dieu. — Non, cela ne me paraît pas vrai. Je crois que tout homme, par sa nature d'homme, a les droits et devoirs de la personne, et peut accéder, chrétien ou non, à une culture fondée sur la personne. Et je ne crois pas que la personne dont il s'agit ici soit celle qui existe « devant Dieu ». Il n'y a de culture (et de politique) que de choses finies pour des êtres finis, et c'est en tant qu'être fini que l'homme se comporte dans la cité. Si, par la foi, un homme rencontre Dieu, il entre en contact avec le monde de l'éternel et de l'infini, il sera libre par rapport à toute culture.

3° Dans sa page 248, Rougemont indique beaucoup trop brièvement sa position religieuse. On pourra croire que seule la « personne » chrétienne est donnée comme fondement à la nouvelle culture. Ce à quoi je dis résolument non.

4° Mais c'est parce qu'il est un « chrétien », parce qu'il croit avoir reçu vocation pour dire telles ou telles choses, que Rougemont a fait ce livre. Cela,, je pense que c'est tout à fait possible. Toute la question de l'action du chrétien dans le monde se pose ici : il agit parce qu'il a la foi, et cependant ses actes et les résultats de ces actes demeurent humains ! Jamais ses actes n'ont barre sur la mystérieuse réalité qui les a provoqués, peut-être ordonnés.

Penser avec les mains suscite à chaque page des réflexions

aussi importantes. Tout en suivant avec un intérêt croissant le développement d'une opération magnifiquement exécutée, on ne peut s'empêcher de discuter les phases successives de l'action. Mais la logique, la persuation, les formules perçantes, et quelque fois une sorte de douceur, d'amour contenu, vous contraignent d'entrer là où l'auteur ne veut pas être seul.

Roger BREUIL.

AKHEBAR AL HALLAJ. Texte ancien relatif à la prédication et au supplice du mystique musulman Al Hosayn b. Mansour al Hallâj, publié, annoté et traduit par *Louis Massignon et Paul Kraus*. — (Imprimerie « Au Calame », éditions Larose).

La plupart des mystiques musulmans sont en même temps des poètes ou se servent constamment de la poésie. Dans la mesure où celle-ci est une invention de Satan selon certains, ils la transmuent comme ils transmuent leur propre « moi » pour arriver à l'annihilation du contingent et à la permanence dans l'absolu. Le rythme et la sonorité des vers leur sont des moyens, sinon d'exprimer discursivement l'inexprimable, du moins de communiquer, d'évoquer, de provoquer même le choc mental de certains « états », de perpétuer et commémorer des « instants » privilégiés où l'absolu sincère dans le relatif, rapides comme un clin d'œil ou aigus « comme le tranchant d'un sabre ».

Ayant expérimenté ce que les mystiques appellent l'union transformante, Hallâj déclara, comme Jésus devant Pilate : « Je suis la Vérité. » Ce sont des choses que les hommes ne pardonnent pas. Les docteurs le coincèrent sur un détail secondaire et déclarèrent licite de répandre son sang. Sur quoi le bras séculier le fit décapiter non sans lui avoir fait donner mille coups de fouet, lui avoir fait couper les mains et les pieds en diagonale et l'avoir fait exposer une nuit sur une croix. Depuis dix siècles le cas Hallâj reste un signe de contradiction et un roc de scandale entre les deux familles d'esprits qui se partagent l'Islam comme les autres religions : les docteurs et les mystiques, les juristes et les çoufis, les littéralistes et les ésotéristes.

M. Massignon a publié sur Hallâj, en 1922, mille ans exactement après le supplice de son héros, une thèse considérable qui est, sans doute, avec les travaux de Nicholson en Angleterre et d'Asin Palacios en Espagne, ce qui existe de plus pénêtrant sur le çoufisme des premiers siècles de l'Hégire. Il publie aujourd'hui, en collaboration avec M. Paul Kraus, une édition critique d'un recueil de textes anciens concernant Hallâj, après avoir

comparé plusieurs manuscrits entre eux et avec la tradition indirecte. Le soin qu'a apporté à la présentation du texte arabe une imprimerie orientaliste nouvelle permet une discrimination facile des récits, des vers, de l'appareil critique et des variantes.

On psalmodie encore à Baghdad, au Caire, à Fès, dans le désert de Syrie, les vers d'al Hallâj. Voici quelques-unes des formules par lesquelles il essayait d'exprimer son expérience intérieure, son sentiment de l'absolu et du relatif, son horizon métaphysique et spirituel : « Entre moi et Toi, il y a un « je suis », qui me tourmente. Ah ! ôte par Ton « Je suis », mon « je suis » d'entre nous deux... (ce vers a donné lieu à d'innombrables commentaires). — Je ne vois nulle chose en laquelle je ne voie Dieu. — L'impiété et la foi diffèrent en tant que dénomination. Mais nulle différence entre elles quand il s'agit de la Réalité. »

Emile DERMENGHEM.

PÉRÉGRINATIONS ASIATIQUES, par *I. de Manziarly* (Geuthner).

Beaucoup de voyageurs ont pris la route des Indes et le courrier d'Extrême-Orient. Beaucoup d'entre eux ont « couché par écrit leurs impressions ». Mais dans le livre d'I. de Manziarly, il y a une philosophie du voyage, un don du voyage, une utilisation merveilleusement intelligente du déplacement dans l'espace.

« La maison et la route : deux symboles. Vie recluse, vie errante : deux vertus. Nulle des deux n'est supérieure à l'autre. Il y a aussi peu de mérite à abandonner la maison qu'à renoncer à la route... Pour celui qui se sait vagabond le voyage ne finit jamais : les départs, les retours, les séjours ne sont que des étapes d'une même progression qui se double de l'exploration du monde intérieur. L'éloignement prend le sens d'un mouvement libérateur qui casse le fil serré de la routine et révèle l'inconnu ».

Qu'il s'agisse des paysages palestiniens, de Saint Jérôme, d'Ur en Chaldée, des empires morts ou des puissances nouvelles, du bouddhisme cinghalais ou du bouddhisme nippon, du petit ou du grand véhicule, des castes de l'Inde, des sacrifices rituels ou des fêtes populaires, des universités ou des ermitages, de Tagore ou de Gandhi, des fleurs ou des danses, de la musique indienne ou de la peinture chinoise, I. de Manziarly (qui a traduit des études sur la théorie de la connaissance chez les bouddhistes) projette sur tout la douce clarté d'une divination sympathique.

Le livre se termine par des pages sur le Zen, cette école

bouddhiste née en Chine et qui s'est épanouie au Japon, et où l'art et la poésie sont devenus des éléments essentiels d'entraînement spirituel, l'accompagnement normal de la réalisation métaphysique et de l'illumination mystique. C'est à cette secte qu'appartenait l'illustre poète gyrovague Bashò, qui composa d'admirables haï-kaï et trouva l'illumination en entendant une grenouille plonger dans l'eau d'une vieille mare.

Emile DERMENGHEM.

TROTTE-MENU LE PETIT BEAUCERON, par *René Lelu.* (Collection Héroïque. Nouvelle Revue Française).

De même que le goût pour le folklore est sans doute une réaction contre une vie trop artificielle, celui des romans d'aventures doit en être une contre l'existence facile et morne quoique inquiète et nerveuse des habitants des grandes villes. La tentative de la Collection Héroïque et celle de René Lelu sont à suivre. L'originalité et l'audace de ce dernier et d'intégrer l'aventure dans l'actualité, qu'il s'agisse du trône d'Irvanistan, de l'enlèvement d'un amiral russe, des trésors du golfe Persique ou des langoustiers de l'île Kéradec, et d'avoir fait naître son héros dans le pays le plus prosaïque du monde.

Emile DERMENGHEM.

MARIAGES — *Charles Plisnier* — Editions Corrêa.

Ce premier roman d'un auteur connu seulement jusqu'à présent comme poète a été accueilli avec intérêt par l'opinion littéraire Charles Plisnier a voulu décrire l'aventure du mariage avec ses réactions diverses selon les caractères des personnages. A cet effet il nous présente trois couples dont les tenants se meuvent chacun dans sa réalité sociale, qui les dédouble en quelque sorte.

Dans une petite ville du Nord, entre Lille et Amiens, vit la famille Chardin-Bernière qui depuis plus d'un siècle est à la tête d'une importante manufacture de chaussures. La famille Chardin-Bernière est considérable et considérée. Son comportement est toujours en fonction de cette considération à laquelle elle tient. Le récit s'ouvre sur une importante résolution que prend la fille de l'industriel Fabienne Fraigneux-Chardin, laquelle constatant l'indifférence de son fiancé à son endroit préfère le devancer dans la voie de la rupture. Elle choisit pour le remplacer, pour ainsi dire au pied-levé, un employé de la fabrique excellent collaborateur de son patron, mais de très petite extraction. Une décision de ce genre s'appellera toujours une manifes-

tation de dépit. Fabienne pense que sa supériorité sociale lui permet d'élever jusqu'à elle un époux de modeste condition avec la certitude de le dominer. Un proche avenir déjouera ces prévisions et Salambeau, son mari, auquel cette union inespérée a donné de l'assurance s'arrangera pour se rendre maître de la fabrique et évincer son beau-père qui ira se consoler sous les pins de l'Estérel dans les amours ancillaires.

En même temps que Fabienne, sa cousine Marcelle Chardin a convolé ; elle a épousé Jacques Weber, insignifiant et piètre amoureux. Ce mariage s'est fait sous le signe des convenances sociales. Pour des motifs différents les deux jeunes femmes sont déçues, elles attendent pour être éclairées sur leur déception de rencontrer au cours d'un séjour à Arcachon leur cousine commune Christa : la honte de la dynastie conformiste de Chardin. Elle est allée vivre à Paris avec un homme marié qui l'a épousée après avoir divorcé.

Ce couple, le troisième du roman, jouit d'un bonheur tranquille dans un amour réciproque dont le rayonnement renseigne les deux cousines sur leur propre indigence ; leur mariage sans amour.

A la suite de cette découverte les réactions des deux femmes sont différentes, Fabienne se durcit dans un rigorisme bourgeois se refuse à son mari, qui la remplace par des amours de passage d'abord, pour finalement fixer son choix sur une de ses dactylos qu'il se mettra à aimer éperdument.

Marcelle plus sensible est obsédée par le désir de sensations qu'elle pressent sans les connaître. Comme toujours en pareil cas, en cherchant l'amour elle ne trouve que des amants. Cependant après avoir longtemps prêté son corps à la petite semaine, elle rencontre un homme dont elle fait ses délices.

Pendant ce temps Fabienne dépitée de voir que la conduite des affaires, seul mobile qui a motivé son mariage, lui échappe et aussi avec l'éternelle mauvaise foi féminine, vexée de voir son mari aller chercher ailleurs ce qu'elle lui refuse, apprend que Salambeau manœuvre pour mettre la fortune commune de son côté et fuir avec son amie. Elle l'empoisonne fort proprement.

Les malheurs de Marcelle sont moins tragiques. Elle commet la sottise de raconter à son jeune amant ses inutiles fredaines. Celui-ci un allemand sentimental qui ne rêve que blanche hermine, pureté et idéal, l'abandonne à son destin orageux.

L'auteur a placé pour constituer une espèce de liaison, si je puis dire, entre les trois couples, un curieux personnage, le magistrat Chardin, beau-frère de Fraigneux, imbécile solennel, qui se constitue par droit d'aînesse le guide moral de la famille et qui préside avec une gravité stupide à tous ces evènements qui le dépassent.

Monsieur Plisnier a voulu dépeindre les mariages bourgeois avec leurs réactions physiques sur le social. Il a dans son livre une exacte connaissance des passions humaines soumises à la lourde présence du destin. La psychologie est exacte, les manifestations sexuelles sont décrites avec précision, sincérité et sans intentions douteuses, mais bien que les constatations qu'on y trouve soient justes il semble que ce sont exclusivement des cas d'espèces et cela ne prouve rien sur le plan du désordre général. Je ne connais pas les poèmes de Charles Plisnier, mais sa prose est lourde par moments.

Jean FOURÈS.

LE MOULIN DE LA SOURDINE, par *Marcel Aymé* (N. R. F.)

On a envie d'être sévère pour Marcel Aymé parce que, avec tous ses dons, il ne nous donne toujours pas le grand roman que nous attendons de lui. Pourtant, en dépit des reproches que l'on pourrait faire à son dernier livre, il serait injuste de cacher le plaisir que nous y avons pris. *Ce Moulin de la Sourdine*, comme beaucoup d'autres romans de Marcel Aymé, est un livre sans intrigue, car il nous faut compter pour rien l'aventure de ce notaire qui assassine, sans grand motif, sa jeune bonne. Mais il y a, comme toujours, d'étonnants personnages. Ces personnages, l'auteur ne nous les décrit pas, ne se livre pas à de longues réflexions, sur leur âme ou leur destin, il se borne à les faire parler. Et il suffit à Marcel Aymé de trois paroles pour nous imposer invinciblement la présence de ses héros. Dans *le Moulin de la Sourdine* nous apercevons pendant cinq minutes un tenancier de maison close. C'est assez pour que nous ne l'oubliions plus et les quelques paroles qu'il prononce mériteraient d'être apprises par cœur, parce que sous leur apparente banalité, elles nous en apprennent beaucoup plus qu'un monologue intérieur. Il semble d'ailleurs que l'unique désir de Marcel Aymé soit de lâcher des personnages en liberté, dans un village, dans un immeuble parisien ou, comme ici, dans les bas quartiers d'une ville de province. C'est ainsi que les romans de M. Marcel Aymé sont toujours organisés autour d'un coin de terre ou d'un pâté de maisons et que c'est un paysage qui leur confère leur unité.

Le Moulin de la Sourdine est un livre inégal, probablement manqué, mais plein d'une poésie naturelle et populaire qui lui donne une incomparable saveur.

Kléber HAEDENS.

RENCONTRES, par *Marc Bernard*. (Gallimard).

Certains écrivains croient faire œuvre de romanciers qui se contentent d'appliquer à l'étude d'un cas romanesque la méthode psychologique enseignée à l'école. Et même parmi ceux qui se laissent dominer par les passions de leurs personnages, il s'en trouve plus d'un pour édifier mentalement autour d'elles le rassurant échafaudage d'un système éprouvé. Comment nous intéresseraient-ils avec des aventures dont ils n'ont pas voulu respecter l'originalité ?

Il n'y a pour fournir de bons documents à la psychologie que les romans dont l'idée ne devait rien à cette estimable science. Ce qu'un livre rend au savoir est en raison inverse de ce qu'il lui avait emprunté.

La preuve en est, une fois de plus, administrée par le remarquable livre de Marc Bernard. Son roman se déroule dans le réel et non pas dans le cadre d'une certaine culture. Dans « Rencontres » nous avons affaire non pas à des personnages, mais à des êtres de chair et qui créent leur durée au lieu d'avoir à en subir le rythme.

Leurs sentiments sont forgés avec des sensations, avec toutes les sensations, si bien que tout l'aspect du monde est entraîné dans la crise morale où ils prennent conscience d'eux-mêmes. Crise qui n'est à l'image de rien de connu. Aussi ce livre constitue un fort bon document de psychologie concrète.

Joë BOUSQUET.

LA BÊTE DU GEVAUDAN, par *Abel Chevalley* (Editions N. R. F.)

Une Inconnue de la petite histoire. Elle est traitée d'une manière à la fois attrayante et objective par l'auteur. Mais le lecteur sera bien déçu s'il espère qu'Abel Chevalley lui donnera la clef de l'énigme.

De cette énigme, les pouvoirs publics d'alors, ont fait une des plus énormes mystifications de l'époque. Cette « bête » devenue légendaire a été tuée à plusieurs exemplaires par les grands veneurs de France et de Navarre qui ont tous perdu leur estortuaire à cette chasse décevante. La dernière, tuée avec des balles, bénites il est vrai, n'a pas empêché les attentats et les crimes de se succéder pendant de nombreuses années, bien que les gazettes, par ordre semble-t-il, aient fait le silence là-dessus. Monsieur de Buffon ne voulut pas salir ses manchettes à examiner la dépouille arrivée dans un état de putréfaction avancée.

J'ai nettement l'impression que tous les documents réunis et

cités par l'auteur, avec la plus entière bonne foi d'ailleurs, ajoutent au mystère et lui donnent un prolongement extraordinaire.

Ce loup qui n'aime pas les moutons et qui leur préfère les jeunes personnes des deux sexes, qui se tient droit sur les pattes de derrière, qui saisit ses victimes, non avec la gueule, mais avec les pattes de devant et les emporte étroitement fixées sous l'aisselle, si j'ose ainsi dire en parlant d'un animal : tout cela pose un grand point d'interrogation. L'auteur va même jusqu'à nous laisser entendre que ce « carnassier » entretient avec quelques rares humains privilégiés des relations presque cordiales.

Alors que penser.... Le Marquis de Sade n'était pas encore né et l'énigme de Jack l'éventreur n'a jamais été élucidée.

Abel Chevalley ne nous dit pas tout cela, mais il dit tout ce qu'il faut pour que nous y songions.

Jean FOURÈS.

ARC-EN-CIEL, par *Albert Pauphilet* (Editions Montaigne).

Ce livre ne décevra pas ceux qui connaissent du même auteur *Suite Romanesque* (N.R.F., 1930), où A. Pauphilet nous contait avec puissance et poésie un drame de l'intellect : celui de l'érudition patiente et méticuleuse qui éteint et tue les facultés créatrices. Ce sont aujourd'hui problèmes plus vitaux, et d'une portée plus générale, que soulève l'auteur en un livre dense à souhait de style et de pensée. Cet *Arc-en-ciel*, c'est celui d'une « nature ondoyante et diverse », dirait Montaigne, mais que le héros, épris d'un harmonieux équilibre intérieur où se taisent les antinomies, a réduite à l'unité. C'est aussi celui de l'accalmie durement gagnée, après des tâtonnements douloureux, des désarrois où l'analyste a noté les figures successives de son personnage, romantique, anarchique, cynique, toujours intelligent.

La formation rationaliste qu'a reçue Lucien n'a pas comblé ses aspirations les plus secrètes ; elle lui a inculqué le respect de la pensée pure, des méthodes logiques, il en a appris très tôt à se défier de toute spontanéité bébête ou dangereuse — paradis artificiel de l'amour, systèmes politiques fabriqués avec des enthousiasmes, des haines et des grandiloquences, jamais avec une idée claire. La rencontre d'une jeune femme, Andrée, lui révèle une autre vie, d'autres moyens de connaissance même ; par cette passion, Lucien entrevoit la vraie joie : non celle du savant penché sur ses fiches, mais celle qui nous fait appréhender la vie dans sa riche complexité, qui par la sensation savamment goûtée déchaîne l'élémentaire instinct vital, nous élève à l'enthousiasme, à l'intuition, qui nous libère en un mot de la lourde et longue chaîne des raisonnements, pour opérer d'emblée

la fusion de l'âme avec la conscience du monde. Passion, on le voit, qui a des répercussions sur la vie intellectuelle du personnage autant que sur sa vie sentimentale. Mais quelques semaines de séjour en commun sur la Côte d'Azur et la médiocrité d'Andrée, coquette et bourgeoise, inapte à suivre pareilles équipées de l'esprit, découragent la passion de Lucien, qui s'épuise en randonnées dionysiaques sur cette côte des Maures lumineuse et sauvage.

La seconde aventure lui sera encore plus profitable leçon : une intelligence aigue, son tempérament artiste avaient ruiné cette architecture assez romantique qu'était sa passion pour Andrée : ils le décideront maintenant à rompre avec cette jolie fille à l'excellent cœur, sans malice et sans culture, et qui fait payer trop cher, par des sentimentalités de romance, le plaisir charnel qu'elle sait seul dispenser. Lucien reprend donc sa liberté, par prudence, par satiété, par jeu aussi, et par horreur d'un bonheur fait de sécurité et d'accoutumance. A notre héros qui laisse désormais sa vie se gaspiller, s'émietter en pleine anarchie, un second voyage en Voltavie (le premier se place après l'histoire d'Andrée) apprend, entre autres choses efficaces pour une convalescence que la spiritualité la plus haute ne produira jamais cette sagesse collective où on atteint par la simple discipline corporelle ; partout, autour de lui, s'affirment les lois du réel supérieures, en fin de compte, à notre incohérence, à nos caprices individuels. La mort tragique de l'employé Charles qui falsifie les comptes pour s'attacher V... délaissée et, découvert, lance sa voiture dans un précipice d'Auvergne, n'en est-il pas jusqu'à un certain point coupable ? Surtout, n'est-ce pas la culbute qu'il risque pour se laisser aller à la dérive ? Non, la vérité scientifique ne peut plus lui être un absolu (quelle part revient même à la dialectique dans nos valeurs spirituelles, patriotisme, religion, etc... où tout est affaire de sentiment ?), ni les morales toutes faites, ni les mystiques ; mais cette unité tant recherchée, elle est dans un mélange d'intelligence et de générosité, elle est « la somme des puissances de l'âme, l'élan pur hors de soi », et encore « l'amour de l'univers » qui fleurira « non en recueillements contemplatifs, mais en actes de bienveillance ». Ce qui veut dire : les temps du dilettantisme en tour d'ivoire sont révolus.

Cette analyse paraîtra bien sèche à qui lira le livre : A. Pauphilet a enrichi ce débat fondamental de ferme et délicate substance, et ce n'est pas le moindre mérite du livre d'avoir su, sans dissonnance, dans une trame serrée, suggérer les rapports secrets d'une foule de problèmes qui se posent aux multiples individus que nous portons en nous. Ce n'est pas seulement le

conflit entre rationalisme et instinct, esprit et chair, qui se développe en ces pages, mais entre le désir de jouir présentement et celui de créer une œuvre durable, ou si l'on veut entre un impressionisme dispersé et la discipline des créateurs, entre le sens critique destructeur et le besoin d'une construction sentimentale où se reposer. Il n'est pas jusqu'aux paysages qui ne s'incorporent par des attaches profondes à la continuité de l'œuvre : le paysage n'est jamais chose qui se puisse abstraire du récit chez A. Pauphilet, ce n'est pas un feuillet d'album détachable : il joue un rôle actif ; de lui le héros tire des enseignements ; par lui il dresse une sorte de graphique — avances ou reculs — de sa vie intérieure (cf. la taverne et le restaurant voltaves, la forêt de Fontainebleau, la banlieue nord-parisienne) ; ce ne nous surprendra pas chez un écrivain qui déclare « ne plus se contenter de spectacles » et avoir besoin de « substance humaine » (« L'homme est le seul intérêt qui puisse m'attacher à l'univers »).

D'où la résonance de l'ouvrage, ses « harmoniques » de pensée. Elles se prolongent dans le domaine de l'actuel : c'est une nouvelle *Confession d'un enfant du siècle*, d'un siècle qui, façonné par le vieux credo rationaliste de la religion de la science, bouleversé par d'étonnantes secousses (guerre, crises, crise des consciences surtout), poussé à tous écarts par son culte de l'instinct jouisseur, a finalement échoué sur les pires perplexités. Pour reprendre pied, le héros n'abdique ni son intelligence, ni sa dignité : il se refuse à tout dogmatisme politique, à toute acceptation d'un ordre « dicté par une voix humaine, un sourcil froncé, un poing tendu, une incarnation théâtrale ».

Livre dont chaque page provoque nos réflexions, où grâce à un talent très souple l'auteur a su emmêler familiarité, analyse et lyrisme ; livre écrit en une langue séduisante et forte, où les formules en haut relief impriment vigoureusement les idées dans l'esprit du lecteur ; en une langue nuancée et poétique aussi, également apte à rendre la beauté des choses et les méandres inaccessibles des sentiments.

Arc-en-Ciel assure désormais à A. Pauphilet une place très enviable parmi les romanciers d'aujourd'hui.

Alex MICHA.

UN HOMME VEUT RESTER VIVANT, par *Henri Petit* (Editions Montaigne).

Personne n'a aussi bien compris que Henri Petit qu'un livre était fait pour rapprocher des hommes. Je crois que l'on défi-

nirait assez bien l'œuvre qu'il vient d'écrire en disant qu'elle est une source d'amitié. Mais la définir par ces mots, c'est montrer sa force et non son importance.

L'amitié est la forme courante d'une certaine révélation qui, dans le cas d'Henri Petit, n'a pas attendu la rencontre d'un homme et le concours des circonstances pour s'accomplir : *ce n'est que dans la conscience des autres que chacun peut prendre tout à fait conscience de soi.* Avec cette certitude à l'origine de la pensée qui l'a conçu, ce journal devait être très différent des autres écrits confidentiels qui satisfont toujours plus ou moins à des considérations sentimentales, qui, au lieu de créer la nécessité sentimentale, semblent en porter le poids.

L'écrit intime est conçu, dirait-on, pour tromper et non pour satisfaire un besoin de communiquer. Il peint une conscience au lieu de s'employer à lui ouvrir un chemin.

Admirons beaucoup Henri Petit qui a fait passer le désir de se connaître avant l'appétit d'être connu et compris et aimé. L'écriture est restée au service de son être. Il ne s'est pas laissé séduire par l'image de sa pensée.

Joë BOUSQUET.

ESPAGNE, ESPAGNE, par *Jean-Richard Bloch* (Editions Sociales Internationales).

Pas un espagnol dans les deux partis en présence qui n'ait eu un abbé pour l'instruire. Et jamais on ne vit tant de haine que dans les luttes intestines de ce peuple élevé à l'église ; comme si toute idée de pardon était à jamais perdue là où ont sévi sans arrêt les sermons et les sacrements.

Plus peureux qu'un lapin de garenne le roi avait déguerpi avant les coups de feu. Il savait bien que, selon la forte parole de Miguel de Unamuno, il n'y avait que lui pour maintenir l'unité de son peuple, et la première fois qu'il a douté de lui-même, l'Espagne tout entière est sortie de ses pensées, son Hispano n'avait plus qu'à prendre la route de ses capitaux exportés.

Restaient les riches et les évêques et les généraux qui prétendaient chasser la République d'un pays que son souverain avait déserté. Ce fût à qui déterrerait une part de la royauté mise au tombeau. L'Espagne allait tomber au pouvoir des revenants parce qu'elle n'avait pas su faire disparaître ses morts.

Heureusement pour l'Espagne, heureusement pour la France, le peuple espagnol avait pris conscience de sa mission. Quand on combat au nom de la vérité on est sûr de bouleverser les combinaisons de celui qui a dû vaincre sa propre conscience et qui n'a que le sens de ses intérêts pour l'aider à concevoir la

force morale d'un adversaire. Ce que chaque milicien espère de la victoire ne perd rien à la pensée qu'elle lui peut coûter la vie ; et une grandeur si inimaginable dans l'âme d'un peuple martyrisé ne peut que rejeter ses bourreaux à des expédients stupides, à un système désespéré d'alliance avec l'étranger.

Une situation si claire n'a été que très lentement comprise par les français. Plus tard, on oubliera qu'il a fallu les efforts surhumains de Jean-Richard Bloch, de Jean Cassou, d'Andrée Viollis pour faire pénétrer la vérité dans les esprits. Nous devons toute notre admiration à ces intellectuels qui ont agi quand tout le monde se dérobait. A ceux qui ont souffert de ne pouvoir se rendre, eux aussi, à Barcelone et à Madrid, de faire savoir aux hommes que quelques individus agissaient pour eux, se multipliant pour parer à toutes les espèces de défaillances. Je voudrais que Jean-Richard Bloch trouve ici l'hommage de notre profonde reconnaissance ; nous savons qu'il a incarné pendant ces mois douloureux la conscience de notre pays.

Joë BOUSQUET.

BÉATRICE ET LES INSECTES, par *Clarisse Francillon* (N.R.F.).

La raison exige que l'on fasse le procès d'une affabulation pétrie de coïncidences comme on n'en voit qu'en songe. La raison a tort : Hélène a fixé une rose rouge à son corsage pour signifier à son amoureux qu'elle accepte de l'épouser; leur fille Béatrice vendra des roses et sera par les soins qu'elle accorde à ce commerce de fleurs rapproché du voyou qu'elle accepterait d'épouser. Non seulement nous ne sommes pas choqués par une rencontre si extraordinaire, mais encore elle semble accréditer les dons d'observation dont l'auteur fait preuve dans le reste de l'ouvrage. Vraiment, on dirait qu'il n'y a rien de changé quand, à travers les eaux du réel, c'est l'imagination qui tient la barre.

Admirons la peine qu'un écrivain se donne aujourd'hui pour pénétrer avec tout son être au fond des choses ; le soin qu'un auteur délègue à son personnage de multiplier les contacts entre la partie souterraine de son existence et le versant même du réel par où il l'a mis à même de s'en évader.

Il faut lire avec une attention extrême des livres comme *Béatrice*, comme *le Cavalier de Paille* de Monique Saint-Hélier. Nous saisissons en eux une forme toute moderne de l'adaptation au réel.

A des aspects nouveaux que la vie vient de prendre nul n'a pu s'habituer sans que l'effort de les assimiler, allant plus loin que son but, n'exerce sur ses pensées une espèce de fascination. Les événements avaient un rythme à eux dont il a bien fallu

que l'imagination s'accommode alors qu'elle les ramenait à notre vérité.

Et, comme l'imagination d'un homme ne peut pas procéder d'un événement sans se targuer de l'avoir produit, il nous paraît naturel que chaque fait, en se donnant à nous, coure nous oublier dans un mystère à notre ressemblance.

Le hasard n'est plus le hasard. Nous sommes singulièrement attirés par ces romans magiques qui nous enseignent à lire notre pensée sur la carte de notre vie. Dans le monde qu'ils nous font habiter il ne demeure plus rien de vain, d'indifférent, de gratuit.

Œuvres réalistes, mais où le réel est objet de révélation. La littérature ne peut pas tarder plus longtemps à faire état, comme la poésie du réel révélé.

Joë BOUSQUET.

LA PRIÈRE AU BOUT DU WHARF, par *Henri Poydenot* (Plon).

Les déconvenues de M. Henri Poydenot ne l'ont pas vieilli. Son livre est pétri de cette bonne humeur un peu hargneuse qui appartient aux très jeunes gens et qui n'aurait pas été différente s'il avait négligé d'accomplir le tour du monde.

Mais où prend-il le droit de blâmer ceux et celles qu'il ne s'est pas donné la peine de connaître ? Les femmes d'aujourd'hui valent bien leurs aïeules ; et valent mieux s'il est exact qu'on ne doive rien trouver d'elles dans leurs propos de table. Qu'elles présentent leur visage de trois-quarts quand elles ont de longs cils, c'est parfait ; que celles qui ont les plus belles jambes choisissent les sièges les plus bas j'ai la naïveté de m'en réjouir. On lit tout ce livre sans apprendre au nom de quoi M. Poydenot entend nous faire partager son irritation.

Son livre est l'histoire d'un fils de famille qui court inutilement après un demi-million amassé pour un temps très court autour de l'héritage paternel. Il a bon cœur ; il joue bien la comédie. Mais celle qu'il aime a de bons yeux ; et elle préfère coucher avec ceux dont il imite les manières.

Et voilà enfin une situation très dramatique dont l'auteur a bien tiré parti : Le héros de cette histoire se donnait pour ce qu'il n'était pas. Il considérait comme inexistant le monde où il entendait faire figure. Mal lui en a pris : il est jeté contre un arbre par son personnage d'emprunt.

Le voilà brisé, mais vivant. Et les dernières pages de son livre, enfin ! sont pleines de vérité.

Joë BOUSQUET.

PIEDS NUS, par *Hélène de Montagnac.* (Gallimard).

Un livre à deux voix. Le même artifice de composition que dans « Les Mains Pleines » de François Bonjean. Mais ce qui frappe ici, c'est le soin qu'apporte chacun des narrateurs à réduire à rien la part de l'affabulation.

On dirait que par l'intermédiaire, tantôt de Bruno, tantôt de Flora, l'auteur de « Pieds Nus » s'est employé à dresser une œuvre sans contours, uniquement nourrie d'éléments purs, lambeaux de conversations, instants pris sur le vif. Peut-être a-t-il voulu que le lecteur soit seul avec les personnages ; et ce serait une grande habileté pour un auteur soucieux de donner du relief à son écrit que de se substituer plus d'un porte-paroles ; et de neutraliser dans leur différence de points de vue les effets de la perspective. Mais est-ce bien objectiver ce que l'on considère que de l'amener à tenir la balance égale entre plusieurs façons de le percevoir ?

Il y a une fatalité de la condition humaine dont les romanciers sont les premiers à éprouver le poids : l'objectivité est toujours relative. En vain un auteur s'efforcerait d'empêcher que l'acte de créer un personnage ne constitue une façon détournée de penser à soi.

Ou la réalité n'est pas, ou elle n'est qu'une forme de l'intérêt que nous nous portons à nous-mêmes. Et l'auteur qui prétend transgresser cette loi tombe précisément dans le défaut qu'il voulait éviter. Parce qu'il a craint de se livrer, son œuvre est le symbole de ses craintes. Ce qu'il écrit, s'il n'est pas un objet de pensée, demeure, pour des yeux exercés, le contenu d'une confession.

Cependant, une méthode si exceptionnelle était, je crois, de rigueur dans la composition d'un livre qui a puisé son sujet aux sources de la vie affective. Si le thème de cet écrit demeure assimilable à celui de Phèdre c'est en vertu d'une transposition que le style convulsif des pages les plus belles aidera le lecteur clairvoyant à prendre sur le fait.

JOË BOUSQUET.

INDE, MAGIE, TIGRES, par *Maurice Magre.* (Gallimard).

Il paraît incroyable qu'un esprit initié aux mystères de l'Inde conserve l'envie de séduire des imaginations occidentales. Comment celui qui est mis en possession de la vérité peut-il garder le goût d'étonner les autres hommes ? Ceux qui sont à la recherche de la vérité penseront que la curiosité de Maurice Magre fait une place trop large à l'illusion.

Cependant, ce livre tout en façade est bâti sur des assises réelles et solides. Après tout, il n'est pas interdit à un artiste de puiser son inspiration dans le spectacle de la foire. A la faveur de la plus grossière mise en scène, parfois, l'œil est attiré par une de ces peintures naïves qui contiennent toujours des éléments de vérité.

Un livre qui tourne notre attention vers l'apparence des choses peut reposer sur leur base la mieux établie. Pourquoi celui qui a les moyens de nous convaincre ne se mettrait-il pas en peine de frapper en outre notre imagination ? Il faut considérer, je crois, comme une manifestation de sympathie les soins qu'un écrivain se donne pour nous révéler ce qu'il connait sous le jour radieux de la surprise ?

Joë BOUSQUET.

SELENE, OR SEX AND THE MOON, par *H. Munro Fox*, professeur de Zoologie à l'Université de Birmingham. (Edit. Kegan Paul, Trench, Trubner Paul. Londres).

La croyance à l'influence de la lune remonte plus haut que Pline et qu'Aristote. On la trouve dans la Bible, dans le Zend-Avesta. Elle est à l'origine de plusieurs religions. Dans toutes les parties du monde la lune est invariablement qualifiée d'*humide* et de *génératrice*. Et si l'homme primitif lui accorda les vertus mâles, c'est qu'il crut longtemps que la lune fécondait la femme.

D'après une superstition localisée au bassin méditerranéen, les crustacés ne sont comestibles qu'à la pleine lune. A ce moment, dit-on, leurs corps est meilleur et plus gras. Mais il est démontré expérimentalement que la lune n'a aucune influence sur les crustacés. Un semblant de rythme lunaire ne se rencontre que chez une certaine espèce d'oursins de la mer Rouge. Bien que Havelock Ellis attribue, sans hésitation, les variations du corps des oursins à la lune, Munro Fox est beaucoup moins affirmatif. Deux influences sont à déterminer : celle de la marée, celle de la clarté lunaire. Or, s'il est vrai que certains vers marins profitent des grandes marées pour se reproduire dans le sable du rivage, cette explication n'est pas suffisante : aucun phénomène de cette nature ne s'observe sur les côtes de l'Atlantique ou de la mer du Nord qui subissent les plus fortes marées. Pour ce qui est de la lumière, l'expérience démontre que les oursins ne règlent pas leurs repas sur les rayons de la lune, puisque le contenu de leurs intestins reste insensible à des variations de lumière. Au reste, des résultats définitifs ne s'obtiendront que par des expériences coûteuses.

Il semble qu'on puisse conclure des recherches les plus récentes que partout où se révèle un rythme mystérieux ; dans nos vieilles superstitions, celles-ci ont pour origine la croyance à un processus sexuel variant avec les phases de la lune.

Jacques BÉCHOT.

TENDRESSE INHUMAINE, par *Pierre de Lescure*. (Gallimard).

C'est une belle audace que de traiter d'une façon réaliste certains faits physiques qui semblent avoir pour essence de tenir la connaissance en échec. Monsieur Pierre de Lescure s'est magnifiquement tiré d'une difficulté qui pouvait passer pour insurmontable. Il a donné la forme d'un roman d'observation à une analyse qui porte sur l'au-delà de la pathologie.

Cet écrivain a démêlé avec beaucoup de sagesse un cas auquel l'usage veut que les hommes ne comprennent rien. Il entend si bien le cas sexuel d'Elisabeth qu'il laisse au lecteur le soin de le préciser; et au critique, le rude devoir de redresser l'erreur nécessaire du lecteur.

Elisabeth n'aime pas les femmes. Mais elle est mère avant d'être femme, elle est la vierge-mère. Elle naît mère ; et n'aura jamais que son mari à aimer. Sa chair ne s'animera qu'en lui donnant conscience de son immense solitude. Trop riche nature qui taille une part démesurée à la pensée. Elle aime jusqu'à l'oubli de soi, mais, comme si elle était tout esprit, l'oubli de soi n'est pas en elle la revanche de la chair.

Dans ce beau livre, si rigoureusement construit, je me heurte à une donnée que je ne peux pas m'empêcher de considérer comme génante. Elisabeth aimait passionnément sa mère et semble avoir hérité d'elle cet étrange amour qui ne veut être exprimé que par des gestes d'affection, qui ne se transforme en acte que par le détour de la vie tout entière. Cette donnée qui, selon moi, n'est qu'accessoire, peut passer aux yeux du lecteur pour une explication. En tous cas, l'équivoque justifie mon insistance ; et la critique, je crois, ne devrait pas avoir à déclarer que ce n'est pas la liaison spirituelle entretenue par une mère adorée qui a imposé une forme inhumaine à la tendresse qu'Elisabeth témoigne à son mari.

La grandeur d'un livre apparaît à la nature des défauts qu'il nous fait un devoir de dresser en regard de ses qualités. Le livre de Pierre de Lescure a droit à la sévérité que l'on réserve aux chefs d'œuvres. En m'appuyant sur l'admiration qu'il m'inspire, je blâmerais son titre. Pourquoi appeler inhumaine une tendresse qui incorpore toute la vie réelle à l'unité

du cœur et des sens ? Et combien j'aurais préféré, sur la couverture de ce livre, lire, avec le nom de l'auteur, déjà, et à très juste titre, connu, le pur prénom de l'héroïne.

Plus heureux encore, si, donnant au personnage principal le nom de la comparse, la jeune femme s'était appelée Claude. Ce nom androgyne me semble convenir parfaitement à cette femme enfermée dans « le véritable amour » où il semble, selon Nietzche, que l'âme enveloppe le corps. Et cette observation ne contredit en rien l'affirmation que j'ai soutenue plus haut lorsque j'ai déclairé que l'insensibilité d'Elisabeth dans le mariage ne s'expliquait pas par l'amour des femmes.

Joë BOUSQUET.

NICOLAS BOILEAU, par *Gaston Picard* (La Caravelle).

Dans son discours à l'Académie Montaigne pour le tricentenaire de Boileau, Gaston Picard a tracé du législateur du Parnasse un portrait aussi pittoresque que sympathique. Pouvait-on croire que Boileau eût le talent de contrefaire les gens ? Pourtant, on l'invitait à dîner pour qu'il « fit des imitations ». Ce côté baladin de l'austère Boileau est ignoré de nos manuels de littérature.

Parmi les opinions sur Boileau, citées par Gaston Picard, deux sont à retenir. Celle de Jules Lemaître : « *Il suggère peu de chose au-delà de ce qu'il dit* », et celle de Paul Claudel : « *Son vers était pour lui le moyen d'ôter à la parole la possibilité d'être autre* ». Ces deux citations peuvent expliquer encore aujourd'hui les dissentiments entre nos Anciens et nos Modernes. Car la querelle est beaucoup moins dans le choix du vers classique ou du vers libre que dans la possibilité, selon le vers célèbre, de donner un sens nouveau aux mots de la tribu.

Jacques BÉCHOT.